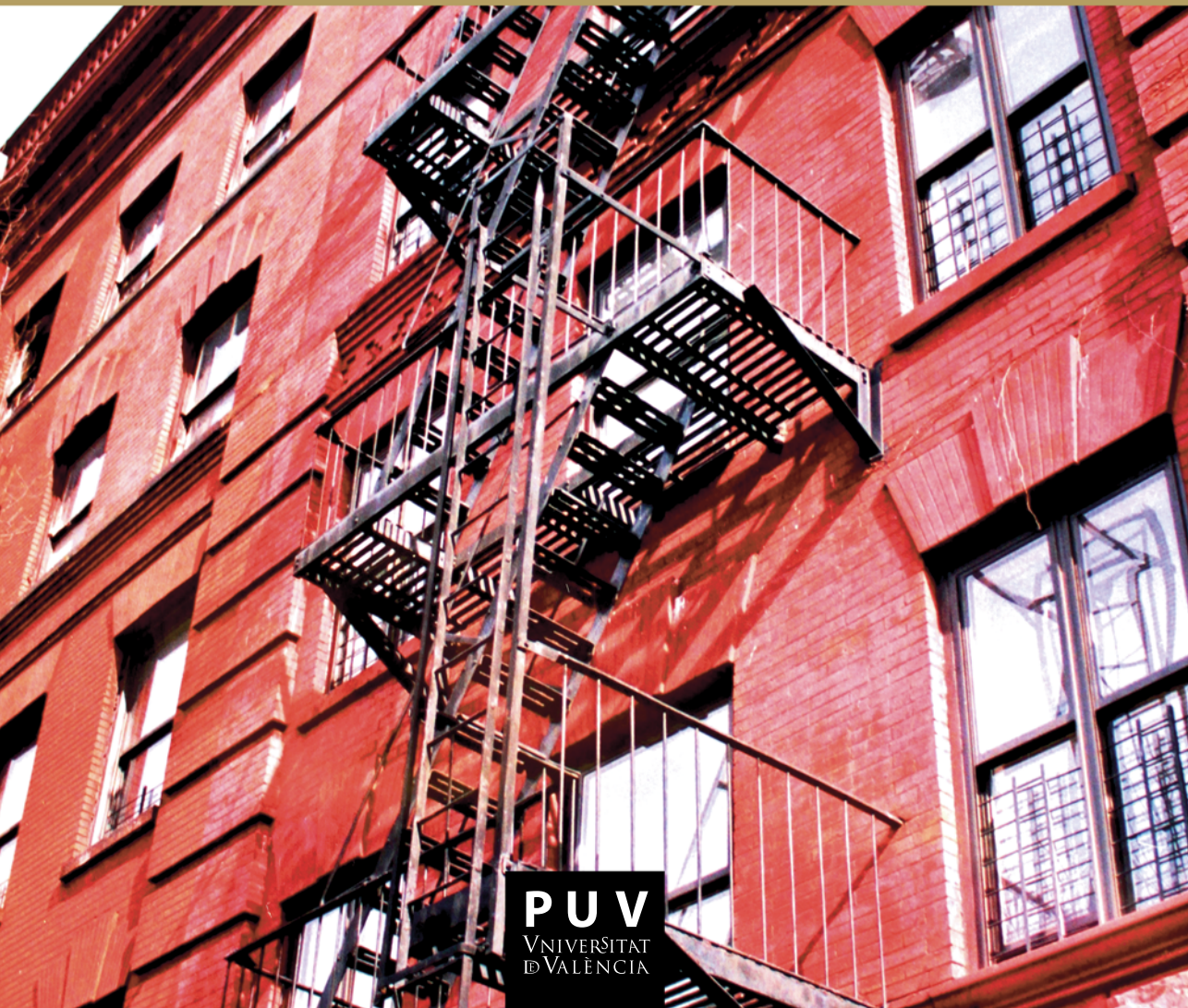
Ana Fernández-Caparrós

EL TEATRO DE SAM SHEPARD
EN EL NUEVA YORK DE LOS SESENTA



PUV
Universitat de València

EL TEATRO DE SAM SHEPARD EN EL NUEVA YORK DE LOS SESENTA

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

http://www.uv.es/bibjcoy

Directora

Carme Manuel

EL TEATRO DE SAM SHEPARD EN EL NUEVA YORK DE LOS SESENTA

Ana Fernández-Caparrós

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta
© Ana Fernández-Caparrós

1ª edición de 2015
Reservados todos los derechos
Prohibida su reproducción total o parcial
ISBN: 978-84-370-9975-0

Imagen de la cubierta: Sophia de Vera Höltz
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

A Guillermo, a Conchita y a Marta.

Y a la memoria de mi padre, Juan Carlos.

Agradecimientos

Este libro fue finalizado en la Universidad de Zúrich en la primavera de 2015 con la financiación de una *Ayuda para estancias breves en centros de investigación extranjeros* de la Universitat de València, institución a la que quedo muy agradecida. Pero es, sobre todo, a todas aquellas personas que me han ayudado de un modo u otro y me han acompañado en el arduo camino de la investigación académica, a lo largo de muchos años, a quienes quiero mostrar mi enorme gratitud y dedicar este libro. En primer lugar, a quienes con gran generosidad compartieron su amplio conocimiento del teatro estadounidense y me brindaron valiosos comentarios críticos durante los años en los que, gracias a una beca FPI de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo, pude llevar a cabo mi tesis doctoral sobre el teatro de Sam Shepard en el Departamento de Filología Inglesa II de la Universidad Complutense de Madrid: la Dra. Ana Antón-Pacheco (Universidad Complutense de Madrid), mi directora de tesis; el Dr. Matthew Roudané (Georgia State University); el Dr. Félix Martín Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid); la Dra. Ilka Saal (Ehrfurt University) y el Dr. Johan Callens (Vrije Universiteit Brussel) merecen una mención especial. Es un privilegio haber tenido grandes maestros. Los años de formación en la Universidad Complutense de Madrid fueron extraordinarios gracias al apoyo incondicional recibido en el departamento, muy especialmente por parte de la Dra. Antón-Pacheco, el Dr. Dámaso López, la Dra. Isabel Durán y la Dra. Carmen Méndez, quienes alentaron que un grupo de jóvenes investigadores pudiéramos emprender proyectos académicos propios, como el *Seminario Interdisciplinar de Estudios Literarios* y el grupo de teatro *Strange Days*, con los que poder imaginar y poner en práctica otras formas de pensar la universidad y habitar las humanidades. De esas aventuras intelectuales surgieron publicaciones, seminarios, representaciones y también grandes amistades: hay en el espíritu de las páginas de este libro algo de

Stella, Cris, Íñigo, Ewa, Aneska, Jorge, Carmen, Natalie, David, Isaac, Javier, Paloma y todo lo que hicimos y vivimos juntos.

El origen de este proyecto está asociado inevitablemente a los años transcurridos en la Universidad Complutense, pero quiero expresar mi agradecimiento también a aquellas personas que, en los años posteriores y a mi paso por otras instituciones, me han hecho sentir como en casa, han sido para mí un ejemplo de profesionalidad e inspiración y me han brindado un apoyo y una confianza esenciales para llevar a término este libro, emprender nuevos proyectos y amar mi profesión: la Dra. Ana María Piquer, el Dr. Rafael Alejo y Jim McMcue, en la Universidad de Extremadura; la Dra. Carme Manuel, la Dra. Claudia Alonso, el Dr. Ignacio Ramos, la Dra. Laura Monrós, la Dra. Rocío Gutiérrez Sumillera y el Dr. Miguel Martínez en la Universitat de València.

Por último, quisiera dar las gracias a quienes, más allá de lo profesional y lo académico, nunca han dejado de apoyarme ni de creer en mí: mi familia y mis amigos. Creo que nunca estaré lo suficientemente agradecida a mi madre, Conchita, a mi hermana, a Araceli, a Pedro y a Guillermo.

Índice

INTRODUCCIÓN
Sam Shepard en Nueva York: un encuentro diferente
con la imaginación escénica 15

PRIMERA PARTE:
EL CONTEXTO

CAPÍTULO 1
Las transformaciones sociales y culturales de los Estados Unidos
en la década de los sesenta 35

CAPÍTULO 2
Influencias visibles e invisibles:
la tradición teatral heredada por Shepard 47

CAPÍTULO 3
Las dramaturgias subterráneas del Off-Off-Broadway neoyorquino 59

SEGUNDA PARTE:
TEORÍAS DE LA IMAGINACIÓN

CAPÍTULO 4
El teatro de Sam Shepard como teatro de imágenes:
percepciones críticas 71

CAPÍTULO 5
La obra temprana de Shepard desde la perspectiva
de las teorías contemporáneas de la imaginación 87

TERCERA PARTE:
LAS OBRAS

CAPÍTULO 6
El debut teatral de Shepard:
el programa doble del Theatre Genesis 119

CAPÍTULO 7
Cowboys #2: el juego teatral
y compositivo de Shepard 127

CAPÍTULO 8
Chicago: la concupiscencia visionaria y
la esencia imaginadora del alma 143

CAPÍTULO 9
Icarus's Mother: el oscuro objeto del deseo
en la sociedad del espectáculo, o los efectos inesperados
de la imaginación colectiva 157

CAPÍTULO 10
Red Cross: el delirio imaginativo
bajo los efectos del malestar físico 177

CAPÍTULO 11
The Mad Dog Blues: las visiones encarnadas y la fantasía pop 189

Epílogo 207

Bibliografía 213

It would be good for certain boundaries, tacit as well as defined, to be broken. It would be good to have a tossing up of values and experiment with the comedy of sincerity, breaking down the structure that we work within, like a person whose habits in living have left him impaled in patterns of acting which anchor him. It would be good to change the relationships that are frozen in: Theatre's audiences', directors', and actors' relationships. Other kinds of recognition scenes must be played out.

Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*

Introducción

Sam Shepard en Nueva York: un encuentro diferente con la imaginación escénica

> Humor was the furthest thing from my mind. It wasn't to make them laugh. It was only for the thrill of having a relationship with them outside the ordinary. A different kind of encounter.
>
> Sam Shepard, *Motel Chronicles*

En *Motel Chronicles*, el libro de relatos autobiográficos publicado por City Light Books en 1982, aparece un texto breve en el que Sam Shepard habla de su sonambulismo en la niñez y de las consiguientes reacciones que esa condición provocaba en su familia. Los paseos nocturnos eran bastante frecuentes y Shepard recuerda cómo reía cuando, por la mañana, sus padres le contaban dónde lo habían encontrado la noche anterior, a pesar de que su padre siempre mostraba una cierta reserva ante estas andanzas nocturnas. Una noche lo descubrieron dormido en la bañera y esto ya empezó a preocuparles porque, como comenta el autor, les resultaba una extravagancia, una chifladura. Con el paso del tiempo, la curiosidad que le causaba este deambular nocturno, imposible de recordar al día siguiente, fue tan enorme que Shepard decidió armarse de coraje y fingir un episodio de sonambulismo con el fin de poder sentir lo que ocurría otras noches. El relato es muy cómico y cuenta con gran detalle el paseo hecho con los ojos bien cerrados por todo el pasillo hasta llegar al lado de la habitación de sus padres, que estaban ya observando a su hijo por la puerta entreabierta, y que, en cuanto lo vieron coger el teléfono y empezar a murmurar algo incomprensible, lo llevaron a empujones por el corredor y lo metieron otra vez en la cama, ordenándole que no volviera a moverse de allí, pues la situación no les resultaba nada graciosa. Es entonces cuando el narrador del relato confiesa que su intención estaba bien lejos de provocar una situación cómica, y que lo único que buscaba era sencillamente un

encuentro diferente, otro tipo de encuentro generado por el deseo de tener con sus padres una relación fuera de lo ordinario: "the thrill of having a relationship with them outside the ordinary" (1982, 19).

Estas reflexiones originadas por un recuerdo de la infancia podrían perfectamente erigirse en una descripción de lo que ha definido también, en gran medida, el teatro de Sam Shepard desde la década de los sesenta: la concepción de situaciones dramáticas que propiciasen un encuentro diferente con el público. Encuentros capaces de generar unas relaciones entre los personajes alejadas de las convenciones del teatro comercial, pero capaces también de trascender la familiaridad misma de las relaciones cotidianas. Encuentros que, como el paseo nocturno del pequeño sonámbulo impostor de *Motel Chronicles*, buscan un acercamiento y una exploración de aquellos estados que, como el acto de soñar, de fantasear, o de dejarse llevar por ensoñaciones, pese a ser efectivamente vividos, nos pasan a menudo desapercibidos –ya sea por no poder ser conscientes de ellos o por ser tan habituales que apenas les prestamos atención.

El presente libro quiere ofrecer una lectura crítica de las primeras obras de Shepard fundada sobre esta premisa y concepción de su teatro como un tipo de encuentro dramático diferente y extraordinario –entendiendo este término en su sentido etimológico como algo fuera de lo ordinario. Si la obra dramática de Sam Shepard ocupa un lugar preeminente en la historia del teatro estadounidense de la segunda mitad del siglo XX es porque consiguió llevar a cabo ese proyecto de transgresión de las convenciones escénicas que fue el ideal de toda una generación de creadores que empezaron sus carreras en la década de los sesenta –unos ideales que las palabras de Joseph Chaikin citadas al comienzo del libro expresan con precisión y lirismo. Pero también porque paulatinamente llegó a convertirse, además, en una obra capaz de traspasar las fronteras existentes entre los circuitos alternativos y el teatro comercial hasta llegar a interesar a audiencias amplias y ser reconocida como una obra merecedora de pertenecer al canon literario estadounidense: un trabajo teatral, en definitiva, que ha sabido encontrar una posición difícil de lograr entre los márgenes y el centro.[1] Si esto es innegable, no es

[1] "*Sam Shepard: Between the Margins and the Centre*" es el título de la edición especial de *The Drama Review* (*TDR*) dedicada a la figura de Shepard, editada por Johan Callens, con los artículos más relevantes presentados en el congreso homónimo, y el único dedicado íntegramente a la figura de Shepard hasta la fecha, que se celebró en Bruselas en mayo de 1993. Fue organizado por la Asociación de Estudios Americanos de Bélgica y Luxemburgo y la Vrije Universiteit de Bruselas (VUB).

condición suficiente para considerarla una de las obras más importantes y de mayor influencia en el panorama contemporáneo norteamericano. Dónde reside la originalidad de Shepard es una de las cuestiones que más ha preocupado a la crítica académica, sobre todo desde que, a raíz de que *Buried Child* recibiera el premio Pulitzer a la mejor obra dramática de 1978, Shepard fuese consagrado como la gran figura del teatro nacional en Estados Unidos en la década de los ochenta.

La obra temprana de Shepard es una obra prolífica, intuitiva y extravagante que ha recibido menos atención crítica que las obras más cercanas al realismo que consagraron definitivamente al dramaturgo desde finales de los años setenta. Se trata de textos de juventud, breves y a menudo excesivos en el modo en que radicalizan sus propios recursos. Como son también muy heterogéneos y muestran una notoria anarquía compositiva, en general se ha obviado el modo en que, pese a sus imperfecciones, se erigieron en una base más coherente de lo que parece a primera vista con la que el joven escritor llegó a definir una poética propia. El autor ha señalado que se trata de obras que no pueden comprenderse si no es en referencia al contexto específico en el que fueron creadas, y efectivamente son representativas de esa nueva dramaturgia creada en el Off-Off-Broadway neoyorquino. De ahí el propósito de leerlas dentro de ese contexto y, además, dentro de ese otro marco más amplio que las define, la transformación *imaginativa* de los años sesenta en Estados Unidos, para sugerir también que estos textos muestran muchas de las idiosincrasias de lo que en la época se denominó la contracultura y la emergencia incipiente de una cultura juvenil. Más allá de esta necesidad de tomar en consideración el modo en que estos textos establecen un diálogo con el entorno en el que fueron creados, existe no obstante una necesidad de poner sobre ellos una diligencia crítica mayor de lo que suele ser habitual,[2] de romper en definitiva con una tendencia antinterpretativa que, al dar por hecho que la obra de Shepard se resiste a ser clasificada dentro de los parámetros estilísticos de una única corriente (realismo, teatro del absurdo, expresionismo, modernismo, posmodernismo), convierte este presupuesto en una ocasión para no someterlos a un escrutinio más severo.

[2] En la entrada 'Sam Shepard' incluida en el volumen editado por Philip C. Kolin *American Playwrights since 1945: a guide to scholarship, criticism and performance* (1989), William Kleb llamaba la atención sobre ello: "More critical pressure needs to be put on the texts themselves" (410). Aunque muchas de sus sugerencias acerca de los campos abiertos todavía para la investigación se han llevado a cabo, como la labor de investigación en los archivos de la Mugar Library en la Universidad de Boston, otras, como una mayor atención a los textos, no parecen haber tenido mucha repercusión, y menos aún en lo relativo a las obras tempranas.

Escribir sobre la obra teatral de Shepard no es tarea fácil. La fascinación que produce su figura pública –el cowboy introvertido y atormentado que se muestra tanto como un macho o como un tímido galán, y que se ha movido sin cesar entre la alta cultura y la cultura popular como dramaturgo, escritor de relatos, músico, director teatral, guionista y director de películas propias, guionista de emblemáticas películas ajenas (*Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970; *Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984) y actor de cine y televisión en más de medio centenar de producciones– ha llevado a menudo a una exaltación desmesurada de su talento, a una mitificación de su persona y su obra. Cincuenta años después de que el autor estrenara sus primeras piezas teatrales en un acto y se consagrara paulatinamente como uno de los dramaturgos más interesantes del panorama contemporáneo, existe una bibliografía crítica muy extensa que ha contribuido enormemente a comprender su teatro y a reflexionar acerca del modo en que opera, un teatro que decididamente pone un énfasis mucho mayor en ocasionar un impacto emocional y visceral sobre el espectador que en revelarle certezas de forma autocomplaciente. Hay numerosos volúmenes en inglés que ofrecen una visión panorámica de su obra dramática, entre ellos: *Sam Shepard* (DeRose 1993), *Sam Shepard and the American Theatre* (Wade 1997), *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis* (Bottoms 1998) o los más recientes *Sam Shepard: A Poetic Rodeo* (Rosen 2004), *Dis/Figuring Sam Shepard* (Callens 2007); así como varias colecciones de ensayos, como *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard* (Ed. Bonnie Marranca 1981), *Rereading Shepard* (Ed. Leonard Wilcox 1993), *The Cambridge Companion to Sam Shepard* (Ed. Matthew Roudané 2002); varias biografías y más de dos centenares de artículos en varias lenguas publicados en revistas científicas. La necesidad de seguir investigando en un universo teatral complejo y fascinante sigue vigente, pues todavía pervive la percepción crítica de que Shepard es un autor "difícil de entender", como afirma Crank en su reciente *Understanding Sam Shepard* (2012, 1). La obra de Shepard no es difícil en sí misma: lo que resulta complejo es encontrar parámetros interpretativos únicos con los que poder abarcar piezas teatrales tan dispares formalmente entre sí. Su propia resistencia a ser fácilmente clasificadas multiplica los puntos de vista desde los que pueden ser leídas, corroborando su riqueza. En cierto modo, es posible que sigan teniendo cabida las palabras con las que Richard Gilman comenzaba hace ya años su introducción al volumen *Plays: 2*: "Not many critics would dispute the proposition that Sam Shepard is our most interesting and exciting American playwright. Fewer,

however, can articulate just where the interest and the excitement lie" (1985, xi). Con la publicación en castellano de *Sam Shepard: El teatro contra sí mismo* (2011), Rubén Vázquez Negro llenó un vacío importante en los estudios norteamericanos en España con un libro que no sólo ofrece una panorámica amplia y rigurosa de la dramaturgia de Sam Shepard, sino que proporciona una lectura crítica que contribuye notablemente a la comprensión de la obra del dramaturgo. Según el autor, la originalidad de Shepard se debe esencialmente a su espíritu de rebeldía. Su teatro se caracteriza por un rechazo de la lógica causa-efecto en la construcción de los personajes y las tramas y por la tensión generada por la contradictoria convivencia de elementos miméticos "con otros que aspiran a eliminar el carácter secundario, de imitación de otra realidad, del teatro" (Vázquez Negro 222). Esto conduce a menudo a un callejón sin salida a unos personajes que no logran escapar del marco de la ficción, a unos espectadores instados a percibir tanto escepticismo como nostalgia y a unos críticos incapaces de decidir si Shepard es un escritor romántico o posmoderno, añade Vázquez; pero la intensa experimentación antirresolutiva de Shepard ha de ser valorada, a pesar de ello, por la sorprendente e inusual libertad interpretativa que concede a críticos y espectadores. En la entrevista que Kevin Sessums le hizo en 1988, el dramaturgo manifestó su interés por situarse "en medio de la contradicción" (78): su capacidad para reflejar esa difícil postura no sólo refleja la versatilidad de su obra en la búsqueda de la verdad en los matices, sino que ha garantizado también una análoga pluralidad y versatilidad hermenéutica.

El interés por indagar con rigor y desde nuevas perspectivas en la originalidad del dramaturgo nacido en Fort Sheridan (Illinois) en 1943, se funda aquí sobre el convencimiento de que dicho proyecto no depende tanto de identificar las idiosincrasias del peculiar estilo shepardiano, que fueron detectadas por varios críticos desde el estreno de las primeras obras, sino más bien de interrelacionar entre sí sus distintas peculiaridades y reflexionar sobre ellas de un modo más exhaustivo y más amplio de lo que es habitual. Movido por un espíritu similar al de Vázquez, el siguiente volumen también pretende contribuir a ampliar la percepción crítica de la obra de Shepard, pero desde una perspectiva más específica y delimitada a un período que es crucial para comprender la obra del dramaturgo. Hay varios libros, si bien son escasos, que abordan temáticas concretas en la obra de Shepard, como por ejemplo el volumen de Taav, *A Body Across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard* (2000). Ninguno hasta hora se ha ocupado de

ahondar en su intuitiva y compleja presentación y exploración sobre el escenario de la capacidad imaginativa del ser humano. Ésta emergió desde sus primeros textos a través la imaginación narrativa de unos personajes cuya irrefrenable pasión por fantasear se convierte en su principal acción sobre el escenario: por ello podemos referirnos a su acción dramática primordial como su "acción imaginante", el término usado por Bachelard para referirse a la función poética de la imaginación no tanto como la facultad de crear imágenes, sino de alterarlas, cambiarlas y unir unas con otras inesperadamente.[3] El análisis aquí presentado de las diferentes estrategias con las que la acción imaginante fue intensamente escenificada y explorada con libertad nos lleva a vislumbrar en la obra dramática de los sesenta los fundamentos de toda una poética teatral de la imaginación en el teatro de Sam Shepard.

Lo que más llamó la atención del teatro del joven dramaturgo con el estreno de sus primeras obras en el Off-Off-Broadway neoyorquino fue su original uso del lenguaje, de una retórica intensamente visionaria,[4] así como la creación de unos

[3] El término 'acción imaginante', usado con frecuencia a lo largo del texto aparece en la introducción titulada "Imagination et Mobilité" de su libro *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* (Paris: José Corti, [1943]: 1994). En la traducción al español en versión de Ernestina de Champourcin, publicada por el Fondo de Cultura Económica, leemos: "Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante" (Bachelard 1958, 9). El término crítico usado por Bachelard resulta idóneo para la descripción y valoración de la acción dramática de los personajes de Shepard, sobre todo en la primera etapa de su carrera, por poner énfasis en el hecho de que imaginar es una acción, intencional, dinámica y, por lo tanto, productiva –algo que las primeras obras del dramaturgo ponían claramente de manifiesto al convertirla en el centro y el motor de la acción dramática. Si el filósofo francés fue uno de los autores que en el siglo XX con mayor agudeza y radicalidad accedió al universo de lo imaginario para pensarlo desde el ámbito filosófico (cf. Puelles 16-17), su elección lingüística revela también, por otra parte, la "opción hermenéutica que acerca de lo imaginario elabora [Bachelard]. Una opción más ocupada en la *caracterización* de la función imaginante (en su versión *poiética*) que en la definición de una facultad" (Puelles 16; cursivas del autor).

[4] El término inglés 'imagistic' es muy recurrente en el vocabulario crítico shepardiano para describir la particular fecundidad del autor para evocar imágenes muy vívidas a través del lenguaje verbal. El término es empleado por muchos críticos –Stephen Bottoms (1998, 5, 36, 41), William Kleb (1977, 67), Carla McDonough (2002, 39) o por su biógrafo Don Shewey (1997, 12), entre otros. También Shepard usó este adjetivo en la entrevista que le hizo Michiko Kakutani en 1984, para recalcar cómo las narraciones de sus personajes dramáticos se distinguen de los monólogos y de los soliloquios tradicionales: "The stories my characters tell are stories that are always unfinished, always imagistic - having to do with recalling experiences through a certain kind of vision. They' re always fractured and fragmented and broken. I'd love to be able to tell a classic story, but it doesn't seem to be part of my nature"(Shepard en Kakutani). Indudablemente, todos los autores mencionados usan el término 'imagistic' en su acepción más común en la actualidad de aquello que evoca imágenes, entendido en

personajes tan indefinidos psicológicamente como fascinantes por el modo en que se embarcan en trepidantes monólogos narrativos. No cabe duda de que la exuberante elocuencia discursiva de muchos de los personajes shepardianos, que llegaría a su máxima expresión en ese texto teatral sin parangón en creatividad lingüística que es el duelo entre las estrellas de rock Hoss y Crow en *The Tooth of Crime* (1972), es uno de elementos más atrayentes del teatro del dramaturgo. Los estallidos logorréicos de estos personajes despertaron interés entre críticos y espectadores, pero al rastrear la bibliografía producida desde el ámbito académico en torno a la obra de Shepard, es sorprendente advertir que no se haya llevado a cabo apenas ninguna tentativa de analizar y reflexionar en profundidad no sólo acerca de lo que estos monólogos narrativos son en primera instancia, actos de imaginación, sino también sobre las múltiples transformaciones del espacio dramático posibilitadas por la utilización escénica de la acción imaginativa de unos personajes que son fantaseadores compulsivos.

En sus *Seis propuestas para el próximo milenio* –las conferencias que habría de haber pronunciado en la Universidad de Harvard en 1985 y que serían publicadas póstumamente– Italo Calvino argumenta que si había decidido incluir la "visibilidad" como uno de los valores literarios cuya pervivencia debía promoverse en el siglo XXI, era por la sospecha de que la imaginación individual, la facultad humana fundamental de pensar y de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, corría serio peligro en la llamada civilización de la imagen. Por ello, el escritor pensaba en la necesidad de promover una suerte de pedagogía de la imaginación que nos habituara a "controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, «icástica»" (Calvino 95). La obra dramática de Shepard no llega a proponer explícitamente una pedagogía de la imaginación, pero revela, no obstante, una honda preocupación por esa facultad humana única que es la visión interior y por la capacidad del escritor de crear una retórica visual. En 1977, en un artículo publicado en *The Drama Review* (*TDR*) titulado "Visualization, Language and the Inner Library", Shepard, al igual que Calvino, haría hincapié no sólo en la importancia primordial del proceso de visualización a la hora afrontar el proceso creativo en su faceta como escritor, sino en su deseo explícito de usar las palabras

---

un sentido amplio, y no como un adjetivo que remita específicamente a la corriente poética anglo-norteamericana del Imagismo.

como herramientas de imaginería en movimiento: "Still the power of words for me isn't so much in the delineation of a character's social circumstances as it is in the capacity to evoke visions in the eye of the audience […] Words as living incantations, not as symbols" (Shepard 1977, 53).

Uno de los aspectos más interesantes de las narrativas figurativas de las obra de Shepard y de su talento para *dirigir* a los espectadores hacia visualizaciones mentales muy vívidas es que acredita muchas de las teorías sobre visualización enmarcadas dentro del giro pictórico que se produjo en los estudios literarios en la década de los noventa. Entre ellas, es oportuno tomar en consideración las reflexiones de Elaine Scarry en "On Vivacity: The Difference between Daydreaming and Imagining-Under-Authorial-Instruction" (1995), no sólo porque permiten describir con mayor precisión el talento de Shepard como escritor, sino también porque tienden un puente hacia el aparato crítico que se ha querido privilegiar en este libro para evaluar la obra temprana del dramaturgo estadounidense. El artículo de Scarry se ocupa de intentar demostrar la superioridad de lo que ella denomina las artes verbales en el proceso de visualización llevado a cabo durante el acto de lectura, frente al proceso similar de proyección de imágenes mentales en las ensoñaciones cotidianas. O, dicho de otro modo, dado que el lenguaje verbal de la narrativa carece de contenido sensorial, cómo la "mímesis perceptiva" (2) propia del acto de imaginar llega a menudo a aproximarse a la percepción real y, por lo tanto sensorial, de las cosas, bajo las "instrucciones verbales" de grandes poetas y, sobre todo, de los grandes novelistas. Habitualmente decimos de las imágenes en las novelas que representan la realidad y por ello son miméticas. Pero, como sugiere Scarry, la mímesis no está tanto en ellas sino en nuestra capacidad de visualización de las mismas. Así, por ejemplo, al leer *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brönte e imaginar el rostro de Catherine somos los lectores quienes ejecutamos el acto mimético de ver su cara; del mismo modo, al imaginar la ráfaga de viento azotando los páramos, somos nosotros quienes ejercemos el acto mimético de oír el viento:

> Imagining is an act of perceptual mimesis, whether undertaken in our own daydreams or under instruction of great writers. And the question is: how does it come about that this perceptual mimesis, which when undertaken on one's own is ordinarily so feeble and impoverished, sometimes when under authorial instruction so closely approximates actual perception (Scarry 3).

Si, como veremos, el lenguaje verbal de los monólogos de Shepard parece confirmar la teoría de Scarry de que la estrategia para alcanzar viveza imaginativa consistiría en dar una serie de instrucciones al receptor reproduciendo las estructuras de la percepción, y duplicando en cierto modo el sentido de *lo dado* que éstas tienen, lo que nos interesa por ahora es la insistencia no sólo en la capacidad humana de crear y re-crear imágenes mentales, la imaginación, sino también ese vínculo inextricable que preocupa a Scarry, y a Shepard, entre retórica y visión, entre palabras e imágenes. Shepard encaja perfectamente en la categoría de escritores sensoriales establecida por la profesora de la Universidad de Harvard, y no es desacertado recordar que, pese a que el teatro se escribe para ser representado y sólo sobre el escenario los textos articulan plenamente todo su sentido, también pueden ser leídos: ya en 1967 cinco de los textos teatrales escritos por Shepard durante los tres años previos fueron publicados por Bobbs Merrill, constatando su naturaleza literaria. Sin embargo, lo que resulta más interesante de los monólogos narrativos del primer teatro de Shepard es la paradoja radical que presentan respecto a las distinciones establecidas por Scarry debido, precisamente, a su naturaleza teatral: es decir, por el hecho crucial de tomar vida *en el teatro*. Por una parte, los monólogos visionarios de los personajes fantaseadores, enmarcados dentro del artificio de la representación teatral, muestran la agudeza de la viveza imaginativa del lenguaje poético pero, por otra parte, son también una escenificación del acto de dejarse llevar por la fantasía, por la ensoñación cotidiana. Esta última, según Scarry, está caracterizada por "faintness, two-dimensionality, fleetingness, and dependence on volitional labor" (22). Sin embargo, para los espectadores de las primeras obras de Shepard, el mero acto de los personajes de visualizar otras realidades queda muy alejado de esa concepción insípida de la ensoñación, pues se convierte en una auténtica aventura imaginativa, vital y estética. En otras palabras, en el teatro de Shepard, la ensoñación (*daydreaming*) y la instancia a imaginar bajo las instrucciones del autor (*imagining-under-authorial-instruction*), al ser percibidos en conjunción, convierten la capacidad de imaginar en una facultad fascinante.

Desde sus primeras obras, como *Chicago* (1965), *Icarus's Mother* (1965) o *Red Cross* (1966), Shepard estaba trasladando al teatro el talento de los grandes narradores para evocar imágenes vívidas, creando así eventos teatrales poco corrientes debido a su sobrecarga narrativa, que ponderaba entonces la mímesis perceptiva de la imaginación mucho más de lo que suele ser habitual en la

dramaturgia realista. La cuestión sobre la que apenas se ha inquirido críticamente es sobre el *modo* en que esto se articulaba en escena: a través del exceso imaginativo de unos elocuentes personajes. *Chicago* puede que sea la obra en la que la escenificación de la acción imaginante pura es más hiperbólica y más evidente. Cómo se llevaba a cabo esa representación es crucial, porque no se trataba de una sofisticada representación de las fantasías del protagonista. Shepard se arriesgó a lo que es casi una osadía en términos de acción dramática, haciendo que Stu narrase sus extravagantes fantasías sin salir de una bañera, y que todo el evento dramático consistiera y girase en torno a ese relato dramáticamente estático. Lo que durante unos cuarenta minutos se mostraba a los espectadores era sencilla y llanamente a un joven fantaseando en voz alta y, por lo tanto, a lo que se les invitaba, en el teatro, era a compartir e imaginar ellos mismos las fantasías de Stu. Someter a los espectadores a un proceso de visualización inusual en el teatro, propio más bien de la narrativa, cautivó a varios críticos teatrales en los sesenta, aunque un análisis crítico pormenorizado de las implicaciones de esta predilección no se llevó a cabo hasta la década de los noventa, cuando se publicó el libro de Deborah Geis *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*, que contiene un extenso capítulo dedicado al análisis y a la evolución de las formas monológicas en la obra de Shepard. Puesto que el lenguaje dramático de seductora evocación ya ha sido objeto de análisis crítico, el propósito de este libro es complementar y ampliar la literatura existente poniendo un mayor énfasis en algo cuya importancia parece haber pasado desapercibida: que aquello que estas obras estaban mostrando con tanta inmediatez y sencillez en escena era la capacidad de imaginar, con todo su potencial y todas sus limitaciones, y que el hecho de que el teatro de Shepard creara desde sus orígenes un encuentro diferente con la audiencia se debe, en gran medida, precisamente, a su interés por la imaginación de sus personajes y su consecuente escenificación.

Una mirada panorámica a la obra de dramática de Sam Shepard desde 1964, año en que se estrenaron sus primeras obras, nos permite percatarnos de la recurrencia en crear personajes construidos y definidos no por lo que hacen o por lo que piensan, sino por lo que visualizan, por lo que imaginan, por lo que sueñan: se trata de unos personajes que son, esencialmente, fantaseadores y soñadores. Aunque pudiera parecer que la preferencia por el placer de las ensoñaciones imaginativas es característica solamente de los fantaseadores/narradores compulsivos de las obras de la década de los sesenta, una lectura atenta permite corroborar que su obsesión

por lo que diversos personajes en varios textos posteriores denominan como "[to] dream things up"[5] se perpetuaría como uno de los motivos recurrentes de la dramaturgia de Shepard. Como explica indignado el personaje recluido en su mansión, Henry Hackamore, a su sirviente Raul en la obra de 1978 *Seduced* – cuando este último intenta convencer al decrépito millonario de que le vendría bien subir las persianas y ver el mundo exterior– no es la decepción lo que mueve su pasión por la visualización y el diseño imaginativo, sino que se trata de una preferencia y, por tanto, de una elección premeditada:

> HENRY: I'm always seeing things! The room's got nothing to do with it. I was seeing things before you were born. Before I was born I was seeing things. I prefer seeing things to having them crash through my window in the light of day. It's a preference, not a disappointment (Shepard 1984, 238).

La descripción que hace Henry Hackamore de su elección vital puede ser considerada imprecisa, como equívoca era la afirmación de Shepard en el artículo publicado en *TDR* ya mencionado acerca de su interés por un uso de las palabras para que éstas evoquen visiones "en los ojos" del público, en vez de en su *mente*. Lo que Henry Hackamore denomina como la preferencia por la visión es una predilección deliberada por la representación imaginativa, por el afán de conceder una posición privilegiada a las imágenes subjetivas surgidas de la interioridad, por la visión *imaginada* y por lo tanto creada a medida, antes que a la aceptación de la contingencia de lo percibido por los sentidos o de aquello que acontece en la realidad escénica circundante. La que podemos denominar entonces como la preferencia por la visualización o por las figuraciones de la imaginación es extensible, si la entendemos en un sentido amplio, a casi todos los protagonistas del teatro de Shepard. Se trata de una preferencia que pone en entredicho la tradicional distinción binaria entre visión y visualización, entre el orden de lo imaginario y el orden de lo real, y que llama la atención sobre el hecho de que aquello que vemos emocionalmente con los ojos de la mente es tan poderoso e incluso más pujante

[5] El caso más conocido lo encontramos en *Fool for Love* (1983), cuando el Viejo intercepta a Eddie para preguntarle si no es acaso un fantaseador, exclamando: "I thought you were supposed to be a fantasist, right? Isn't it basically the deal with you? You dream things up. Isn't that true?" (Shepard 1984, 27). También los personajes de Lee en *True West* (1980) y Hobart Struther en *Kicking a Dead Horse* (2007) utilizan exactamente esa misma expresión.

que lo que realmente llegamos a ver con nuestros propios ojos, en la forja de nuestras creencias: una preferencia cuyas implicaciones ontológicas, epistemológicas, estéticas, éticas y culturales han constituido una indagación recurrente en la dramaturgia de Shepard.

El talento de Shepard para "evocar visiones en los ojos de la audiencia" (Shepard 1977, 53) a través de un lenguaje verbal de extraordinaria vivacidad imaginativa es el modo más visible con el que Shepard inició su exploración intuitiva de la representación escénica de la acción imaginante pero, como veremos, no el único. El interés por la exploración de las imágenes de la interioridad se perpetuaría a lo largo de toda su carrera y al considerar el teatro del dramaturgo en su totalidad nos percatamos, en primer lugar, de que su interés por lo que podemos denominar como la topografía y la iconografía de la imaginación está estrechamente vinculado a la exploración de territorios emocionales. Esta inclinación intuitiva por la exploración y la representación escénica de las múltiples facetas de la vida imaginativa se fue renovando y transformando a lo largo del tiempo: la obra de Shepard es una obra profundamente experimental y la indagación adquiriría múltiples matices y connotaciones con el transcurso de los años, transformándose continuamente. Ella no emerge en todos y cada uno del medio centenar de textos teatrales que componen el corpus shepardiano, pero ha perdurado durante cinco décadas.

La década de los sesenta es el período en el que, si efectivamente podemos argumentar que hay en la obra dramática de Shepard una auténtica poética de lo imaginario, ésta se mostró con más intensidad. El presente volumen se centra en esta primera etapa de la indagación experimental y traza una suerte de genealogía crítica de la exploración y la representación de las formas de la imaginación, tanto lingüísticas, como corporales, visuales o metafóricas. A través de ella se puede apreciar la versatilidad del autor a la hora de renovar la búsqueda de formas simbólicas con las que expresar obsesiones recurrentes. Al usar como soporte crítico teorías contemporáneas de la imaginación presentadas en los capítulos cuarto y quinto –las de Kearney, Bachelard, Ricoeur, Sartre o Castoriadis, entre otras– comprobamos cómo el teatro de imágenes de Shepard estaba trasladando intuitivamente al escenario cuestiones que han preocupado a los pensadores de la civilización occidental desde sus orígenes, y cómo, en definitiva, estas obras corroboraban la naturaleza tremendamente contradictoria y ambivalente de la capacidad humana de imaginar. Si, por una parte, la innovación semántica propia

de la acción de imaginar es un modo con el que unos personajes tragicómicos lograban dotar de sentido, al menos momentáneamente, a su precaria existencia, la aventura imaginativa, por otra parte, en su carácter ilusorio, tampoco podía llegar a erigirse en una estrategia dotada de transcendencia. Más allá de ello, la idoneidad de establecer los estudios sobre imaginación como marco crítico para la lectura de estas obras se debe a que es un paradigma cuya mayor virtud es su flexibilidad, su amplitud y su potencial de inclusión. Poner el punto de mira en la acción imaginativa desplegada en escena no sólo no impide, sino que permite incorporar con mucha libertad las aportaciones de la literatura crítica previa, complementarlas y revalorizarlas para además arrojar luz sobre las implicaciones de la acción dramática pura y sobre aquello que une obras aparentemente tan diferentes: su fascinación por el inmenso alcance de la función imaginativa.

Es importante tener en cuenta que Shepard era muy joven cuando llegó a la ciudad de Nueva York en los años sesenta, y que carecía de una formación académica específica para escribir teatro; también sus conocimientos literarios eran erráticos y desorganizados. La primera parte del libro pergeña el contexto socio-cultural en el que surgieron estas obras: el auge de la contracultura de los años sesenta en los Estados Unidos, la alternativa al teatro comercial implícita en el movimiento Off-Off-Broadway (OOB),[6] así como la influencia de la escena experimental anterior. De hecho, este entorno tuvo más importancia que un posible propósito, por parte de Shepard, por indagar conscientemente en la actividad de la imaginación, aunque este aliciente, indudablemente, le posibilitó encontrar nuevos recursos escénicos para abrir la escena a lo posible. Shepard estaba creando sus textos intuitivamente, trasladando seguramente a sus personajes su propia pasión por la visualización de las imágenes surgidas del discurso, y afirmando, por otro lado, los valores de su generación, pero en ningún caso desde presupuestos teóricos o desde la pretensión de iniciar a los espectadores en unas determinadas ideas filosóficas o de otra índole.

A partir de la década de los setenta la escenificación de la vida imaginativa de los personajes dejaría de ocupar el centro de la acción dramática, o desde luego, no lo haría con la intensidad con la que lo había hecho en la década anterior. Por ello,

[6] Hemos optado por usar dos guiones para referirnos al movimiento Off-Off-Broadway a lo largo del texto, como lo hacen Crespy (2003) y Bottoms (2006), aunque no hay unidad a la hora escribir el término. En las citas de otros especialistas que escriben el término de otro modo, como Smith –quien ha usado tanto 'Off-Off Broadway' (1966a) como 'Off Off-Broadway' (1966b)– se ha respetado la elección del autor.

cabe preguntarse si efectivamente seguiría siendo una cuestión relevante en la obra del autor. Hay una serie de obras intensamente experimentales y metadramáticas que permiten demostrar que, si bien el interés por la geografía de la imaginación sería, cada vez más, inseparable de otros temas, se perpetuaría como un recurso escénico transmisor de una óptica crítica. Es el caso de la meditación explícita sobre el proceso de creación en la romántica *Geography of a Horse Dreamer* (1974), obra en la que el hecho mismo de que los sueños de Cody sean motivo de su cautiverio los dota de transcendencia. Esto daría paso a reflexiones cada vez más sofisticadas como las que se plantean en *Suicide in B-Flat* (1976), en la que la imaginación emerge subrepticiamente como una herramienta epistemológica esencial en la búsqueda y la aceptación de una poética de la posibilidad pareja a la que representa la improvisación en la música jazz (Fernández-Caparrós 2008).

Obras como *Geography of a Horse Dreamer*, *Suicide in B-Flat* y *Angel City* (1976) son muy diferentes entre sí, pero afines en el modo en que combinaron la reflexión metadramática con meditaciones sobre los procesos imaginativos desde puntos de vista muy diferentes. Por una parte, estas obras recuperan la indagación iniciada a partir de finales de los años sesenta sobre la influencia de las imágenes de la cultura popular y la constatación de la intrusión inevitable de un imaginario colectivo en la imaginación privada del individuo inserto en un mundo dominado por los medios de comunicación de masas. Si en la década de los sesenta los personajes jugaban libremente con sus propias fantasías –ya fuese a través del lenguaje o a través de la encarnación material de sus visiones en el escenario, como sucede en *The Mad Dog Blues* (1971)– una obra como *Angel City* plantearía justo lo contrario: la imposibilidad de escapar a la seducción y al control invisible ejercido por las imágenes bidimensionales creadas por la industria cinematográfica y televisiva y, por lo tanto, que la autonomía imaginativa es inconcebible dentro de lo que Fredric Jameson bautizó en 1984 como "la lógica cultural del capitalismo tardío", en la que, tal vez, la única condición imaginante posible es, en vez de una autonomía imaginativa, una heteronomía imaginativa. Pero tal vez lo que resulta más atrayente de estas obras de los setenta son las reflexiones que generan a partir de su discurso metadramático.

El proceso de autorreflexión llevado a cabo por el dramaturgo sobre su propia obra, iniciado desde el exilio londinense a principios de los setenta, le llevaría a una provocativa experimentación que alteraría radicalmente las estructuras dramáticas convencionales, así como a una apertura total hacia posiciones

epistemológicas radicales y transgresoras, típicas, por otra parte, de las narraciones posmodernistas. Lo que este proceso llegaría a plantear entonces es que, tal vez, el sentimiento de libertad para abrir la escena a lo posible propiciado por el juego de la imaginación es sólo efectivo en términos receptivos y dirigido inevitablemente hacia el espectador, pues los personajes dramáticos no parecen ser capaces de aprehender las posibilidades que ofrece esa libertad.

Las obras teatrales de Sam Shepard no son resolutivas, raramente proporcionan la satisfacción autocomplaciente que supone atar todos los cabos de los conflictos dramáticos presentados en escena: plantean muchas más preguntas, a menudo, que las respuestas que son capaces de proporcionar. "Ideas emerge from plays, not the other way round" (1977, 50), asevera Shepard. La exploración iniciada en la década de los sesenta plantea ya cuestiones como si el aunar la viveza figurativa del lenguaje poético y la escenificación del acto de imaginar en su faceta más común pueden producir una alteración subrepticia del potencial de nuestra capacidad de imaginar: si la acción de imaginar es una actividad liberadora para los personajes o lo es solamente para la audiencia. La exploración autorreflexiva llevada a cabo en las obras más experimentales parece apuntar a que tal vez sea sólo en el proceso de recepción donde esta libertad pueda tener un sentido pleno, o al menos, llegar a su máximo desarrollo.

El rumbo tomado a partir de la segunda mitad de la década de los setenta en la representación y la valoración de la actividad imaginativa de los soñadores shepardianos parece confirmar que, en efecto, ésta no sólo era una mera preocupación del dramaturgo sino que Shepard llegaría, con sus obras de los ochenta, si no a adoptar una postura moral sobre ella, sí a la necesidad de cuestionarla de un modo que antes había sido obviado. A partir de la década de los ochenta, y sobre todo con el estreno de *A Lie of the Mind* en 1985, parece producirse un punto de inflexión en la carrera dramática de Sam Shepard, un cambio que comportaría una transición hacia la necesidad de explorar *otros* territorios dramáticos, y cuestiones éticas hasta entonces no contempladas. La propensión a fantasear que había distinguido a los personajes masculinos durante dos décadas, no sólo se pondría en cuestión, sino que se intentaría soslayar y juzgar para dar paso a nuevos planteamientos dramáticos. En esta mutación fueron determinantes tanto la aproximación a las convenciones dramáticas del realismo para la exploración de la herencia genética que emergió en las denominadas "obras familiares" del autor –*Curse of the Starving Class* (1977), *Buried Child* (1978),

True West (1980), *Fool for Love* (1983) y *A Lie of the Mind* (1985)– como el importantísimo calado que tendría el deseo de explorar "el lado femenino de las cosas" (Shepard en Rosen 1993, 7-8) y la creación, por primera vez, de personajes femeninos dotados de una voz propia y muy crítica con la imposición de una oprimente mirada masculina. La figura del fantaseador –el narrador compulsivo que en las obras de la década de los sesenta había construido sobre sus ensoñaciones su propia supervivencia– se fue transformando en un "willing fantasist" (Fernández-Caparrós 2014, 261), un fantaseador obsesivo atormentado por creer en imágenes fuertemente connotadas emocionalmente, imágenes que serían finalmente identificadas como "mentiras de la mente", poniendo un mayor énfasis así en el carácter ilusorio, delusorio y potencialmente dañino de la capacidad de imaginar, más que en su capacidad creativa. Si a partir de *A Lie of the Mind* se produjo una deflación en la valoración y la exploración de los procesos imaginativos, es importante recalcar también el lirismo con el que el dramaturgo fue componiendo una alternativa para explorar una discreta poética de la conciliación en obras como *When The World Was Green* (1996)*, Eyes for Consuela* (1998), *Ages of the Moon* (2009) o la más reciente *Heartless* (2012).

La poética alternativa a la poética de la imaginación que ha ido emergiendo de un modo sigiloso en la obra de madurez de Shepard no ha tenido y es posible que nunca pueda llegar a tener el impacto de la obra precedente. Esto tal vez se deba a que, previamente, el dramaturgo logró definir su originalidad en el panorama teatral estadounidense y expresar también su intensa *americanidad* por haber sabido trasladar el ideal visionario de los Estados Unidos al teatro con una intensidad sin precedentes en la tradición dramática nacional. Ralph Waldo Emerson escribió en el siglo XIX en 'The Poet': "America is a poem in our eyes….its ample geography dazzles the imagination" (1190). Con su ambición de posesión visionaria de la realidad, los personajes de la obra temprana de Shepard nos deslumbran por el afán poético con el que imaginan ante el público el amplio territorio americano a la vez que despliegan una voluptuosa 'geografía' interior. Pese a sus evidentes imperfecciones, sus visiones muestran esa perturbadora agitación estilística que, como argumenta Richard Poirier en *A World Elsewhere* (1966), caracteriza las narrativas genuinamente estadounidenses, unas narrativas movidas por el deseo de expandir los estados de consciencia, y por la urgencia de crear, como si las fuerzas históricas no fuesen capaces de hacerlo, lugares y espacios en los que morar en libertad. En su abundancia verbal y visual, las

primeras obras de Shepard muestran una notoria extravagancia lingüística que, a pesar de su viva anarquía, o tal vez debido a ella, exulta en el ejercicio de la imaginación momentáneamente liberada. En última instancia, la imperfección de estas obras es irrelevante en beneficio del sincero acto de liberación de la consciencia que ponen en movimiento.

PRIMERA PARTE

EL CONTEXTO

Capítulo 1

Las transformaciones sociales y culturales de los Estados Unidos en la década de los sesenta

Sam Shepard llegó a la ciudad de Nueva York en 1963, con diecinueve años, y en pocos años se convirtió en uno de los dramaturgos más emblemáticos y más prolíficos de la escena Off-Off-Broadway, gozando de un reconocimiento local casi súbito. Lo que la obra de un chico jovencísimo proveniente de California nos plantea, todavía hoy en día, es por qué ésta, más que la de muchos otros dramaturgos que iniciaron también sus carreras en ese mismo período y en ese mismo entorno, logró ocupar un lugar destacado. Si la leemos dentro de su contexto, de hecho, junto con textos teatrales de María Irene Fornés, Adrienne Kennedy, Arthur Kopit o Lanford Wilson, la obra de Shepard no se aleja de manera radical ni de las tendencias formales ni de las cualidades más representativas de una nueva dramaturgia subterránea creada Off-Off-Broadway; no es, en definitiva, verdaderamente extraordinaria. Sin embargo, la voz de Shepard destacó en seguida en medio de ese torbellino de actividad creativa que se concentró entre el Lower East Side y el Greenwich Village de Nueva York, a mediados de los sesenta, como una voz distintiva –tanto que en el artículo que Elinor Lester publicó en *The New York Times Magazine* en 1965, "The Pass-the-Hat Circuit", ésta reseñaba que el joven era generalmente reconocido como el genio del OOB. Considerar la primera obra dramática de Shepard como la obra de un genio es excesivo. Si resultó evocadora fue, sobre todo, por su exuberancia verbal, sus evocaciones visuales y también por su apertura hacia la experimentación de un modo tan lúdico como perturbador y tal vez menos derivativo intelectualmente respecto a sus modelos que en el caso de otros escritores de la escena Off-Off. Su fascinación puede que resida, entonces, en su relación con el contexto en la que se enmarca, más allá del ámbito de la escena Off-Off-Broadway: la rebelión contracultural de los años sesenta.

Los sesenta son una época que, como apuntan Jeremy Varon, Michael S. Foley y John McMillan (2008) en el editorial del primer número de la revista *The Sixties*,

publicada por Routledge, todavía hoy en día nos intriga, nos inspira, nos confunde, nos divierte, nos tienta, nos repele y nos cautiva. De acuerdo con los autores, entre los motivos que hacen de este período una era tan atrayente destaca sobre todo el hecho de que, con poca coordinación, pero con un sorprendente espíritu común, tanta gente desde tantos ámbitos se entregara con pasión a una transformación en los modos de entender la política, el gobierno, la raza, las clases sociales, pero también ámbitos más íntimos, poniendo en cuestión las convenciones de la familia, la educación, la sexualidad, la adolescencia y la madurez, el trabajo, el placer, el arte, la naturaleza o la divinidad, así como los códigos cognitivos y sensoriales con los que aprehender la realidad:

> As the sum of all this, for a vertiginous spell nothing seemed settled or sacred, everything seemed up for grabs, giving the era the quality of a giant experiment in the mutability of the human condition –an epic contest, to borrow Robert Danton's characterization of the French Revolution, of "possibili[ty] against the givenness of things" (Varon et al. 1).

La primera obra dramática de Shepard dio una visibilidad escénica clara y honesta al fuerte impacto emocional derivado de la formidable emergencia, coexistencia y convergencia de toda esa serie de transformaciones culturales, políticas, sociales y cognitivas que se estaban produciendo en los Estados Unidos de América. Esto es algo a lo que cada uno de los dramaturgos emergentes del Off-Off-Broadway contribuyó con un estilo propio y, dado el espíritu de libertad que caracterizó el *zeitgeist* de los sesenta en Estados Unidos, la obra temprana de Shepard es una obra que respondía claramente a los estímulos del entorno en el que el joven se movía. Sin embargo, el interés y la excitación que genera la obra de Shepard, aparentemente tan difícil de situar, puede que resida en que supo dar salida y encontrar una expresión escénica de enorme viveza a esa conquista de 'la posibilidad frente a lo dado de las cosas' y convertirla en *leitmotiv* de toda una poética teatral que, fundada sobre la apertura inherente al concepto de posibilidad, garantizaba inevitablemente la renovación constante. ¿Cómo? Trasladando literalmente al escenario la acción de imaginar, de concebir *otras* cosas, *otras* voces, *otros* ámbitos, de trascender momentáneamente una situación a través de la ensoñación: es decir, a través de una experimentación continua sobre las

posibilidades de dejar que los personajes se dejen llevar por sus visiones, por lo que visualizan en su mente. Obras como *Cowboys*, *The Rock Garden*, *Chicago*, *Forensic and the Navigators*, *Red Cross*, *The Unseen Hand*, *Back Bog Beast Bait* y tantas otras, no fueron sino un medio más de poner a prueba, impulsar, generar, rechazar o atreverse a aceptar todas esas transformaciones sociales, cognitivas, culturales y sus consecuencias. La obra de Shepard destaca, precisamente, por la vitalidad con la que el joven autor se entregó a una experimentación extremadamente prolífica que no es reflejo sino de esa apuesta colectiva por imaginar nuevas formas de concebir el arte y la vida. Shepard parecía inagotable a la hora de inventar en cada obra nuevas formas de experimentación y de percepción, de renovar y repensar constantemente su actividad creativa. Por ello, si su obra es producto de esa insólita energía transformadora que caracterizó los años sesenta norteamericanos, también es una obra que contribuyó activamente a configurar los cambios estéticos que emergieron en ese período. Como el mismo dramaturgo ha explicado, "the only impulse was to make living, vital theater which spoke to the moment. And the moment, back then in the mid-sixties, was seething with a radical shift on the American psyche" (Shepard 1996a, x).

La figura de Kennedy y la retórica de la juventud

La década de los sesenta es un período histórico extraordinario por la sinergia que se produjo en los ámbitos político, social y cultural en el proceso de articular plenamente la disensión hacia formas establecidas de poder. En los Estados Unidos, la consolidación del movimiento por los Derechos Civiles alcanzó un punto álgido en agosto de 1963 con la marcha sobre Washington en la que participaron más de 200.000 personas, nueve años después de que el 17 de mayo de 1954 la Corte Suprema aboliera la segregación racial en las escuelas. La emergencia de grupos políticos estudiantiles como el FSM (*Free Speech Movement*), el SNCC (*Student Nonviolent Coordinating Committee*) o la SDS (*Students for a Democratic Society*), creada en 1962 –lo que se conoce como la *New Left*– y que abogaban, en principio, por la desobediencia civil no violenta, se erigieron en manifestación visible de un descontento popular que llevaba ya años fraguándose: era la oposición, clara y pública, al triunfalismo americano de la posguerra, al militarismo de la Guerra Fría, a la demagogia anticomunista, a la regimentación social, al consumismo desenfrenado y a la desigualdad y la segregación racial.

El teatro de Sam Shepard, como gran parte del teatro creado Off-Off-Broadway, no es un teatro abiertamente político, que hiciera referencia o articulase una crítica directa a la convulsa realidad político-social del momento. Sin embargo, es un teatro que responde claramente al clima político de una década en la que, incluso antes de la primera conmoción nacional, el asesinato del presidente Kennedy en 1963, quedó claro que la experiencia norteamericana suponía, como sugiere Klinkowitz (1980), "vivir en los extremos". También J.W. Fenn (1992) afirma con contundencia que la cultura estadounidense de los sesenta fue una cultura sometida a un extremado nivel de estrés. En la década anterior, durante los ocho años de mandato del presidente Eisenhower, la estrategia geopolítica de contención en la Guerra Fría había sido acompañada por una puesta en escena de operaciones que consiguieron que la nación norteamericana, envuelta en una prosperidad económica sin precedentes, no prestase atención a las amenazas de la política exterior. Pero en 1960, el incidente del avión espía U-2 y, en 1962, la Crisis de los Misiles de Cuba, tras el fracaso en el intento de derrocar el régimen castrista en la Bahía de Cochinos, fueron acontecimientos que verdaderamente hicieron patente la posibilidad de entrar en una guerra atómica, y que ponían fin al efecto anestésico de la aparentemente plácida vida doméstica de los cincuenta. La sensación de una perpetua e inminente amenaza, efecto de la política exterior, determinó también en gran medida el transcurso de los asuntos internos a lo largo de la década, que en parte derivaban de los problemas surgidos en la década anterior, como el macartismo o las tensiones derivadas de la integración racial. A todo ello se sumaría además la entrada de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, uno de los conflictos que mayor impacto emocional produjo en la cultura norteamericana en el siglo XX. El transcurso de la década de los sesenta parece estar marcado por innumerables episodios de violencia extrema, de desobediencia civil, revueltas y el impacto de los asesinatos de activistas y líderes políticos que conmocionaron a la nación en un período de enormes tensiones: el de Malcom X en 1965, y los de Martin Luther King y Robert Kennedy en 1968.

A pesar de los acontecimientos imprevisibles de violencia extrema, como los citados asesinatos, las turbulencias sociales y los traumas derivados de ellas que afligieron a la nación estadounidense, estos acontecimientos se convirtieron también, por las respuestas que generaron en la población, en condicionantes para articular reacciones inesperadas, enérgicas y alentadoras, tanto a nivel político como a nivel cultural. Como se mostrará en los capítulos siguientes, las crisis y las

tensiones sociales no fueron un impedimento, sino casi una fuerza determinante para que se produjera una respuesta liberadora a la crisis que se estaba viviendo y para fomentar un cambio profundo en la concepción de las artes, y muy especialmente de las escénicas. El ímpetu y la vitalidad con que se respondió desde el teatro a la inestabilidad social lograría alterar y cambiar la concepción de este arte, y la apertura y las innovaciones que se dieron en la teoría teatral, en las prácticas y en la relación con la audiencia marcarían un punto de inflexión en el desarrollo de la tradición dramática norteamericana (Fenn 22).

A otro nivel, y siempre en relación con la emergencia de unas condiciones de posibilidad que propiciaron nuevas formas de expresión y disensión cultural, tanto la figura del presidente John Fitzgerald Kennedy como el impacto ocasionado por su asesinato, como en el caso de Martin Luther King Jr., también han sido reivindicados por el modo en que determinaron e impulsaron la actividad de las fuerzas sociales que emergieron en los sesenta. Pese a tratarse de un presidente conservador y anticomunista –y cuya ambivalente posición respecto a la implicación de los Estados Unidos en Vietnam determinó en parte la guerra por venir– Kennedy sobrevivió en el imaginario popular con otra imagen. Como sugiere Fredric Jameson (1984, 19), el legado del régimen de Kennedy para el desarrollo político de los sesenta bien podría haber sido la retórica de la juventud y del cambio generacional que explotó, pero ésta le sobrevivió sin embargo para erigirse en una forma expresiva a través de la cual el descontento político de los estudiantes norteamericanos pudo articularse plenamente. Si la retórica de la juventud de Kennedy, como sugiere el crítico y filósofo estadounidense, precondicionó y posibilitó el nacimiento de una conciencia política en la juventud, Jerome Klinkowitz también concede a la retórica y a la imagen política del presidente un valor fundamental en la configuración de la necesidad de forjar una nueva forma de imaginar, y por lo tanto de pensar, representar, crear, vivir y actuar en los Estados Unidos. Kennedy citó en el discurso de graduación en la Universidad de Yale el 11 de junio de 1962 las siguientes palabras de Thomas Jefferson: "The new circumstances under which we are placed call for new words, new phrases, and for the transfer of old words to new objects".[1] La recuperación de

[1] Se trata de una cita extraída de una carta de Thomas Jefferson dirigida a John Waldo y fechada el 16 de agosto de 1813 en Monticello. La misiva es una reflexión en torno a la necesidad de establecer y defender un nuevo dialecto americano. Véase: <http://www.let.rug.nl/usa/presidents/thomas-jefferson/letters-of-thomas-jefferson/jefl221.php> Accedido 15/04/2014.

las palabras de uno de los autores de la constitución de los Estados Unidos y tercer presidente de la nación lleva a Klinkowitz a la siguiente reflexión:

> By the time of American 1960s...Jefferson's "new circumstances" were once more demanding recognition. And the newly elected president, John F. Kennedy, was quoting Jefferson on the need for new words and new phrases to express the making of a new American imagination, for what else could "the transfer of old words to new objects" be? (Klinkowitz 3).

La retórica de la juventud y la retórica imaginativa asidas por una generación de jóvenes que querían crear una identidad propia y deliberadamente diferenciada de la de sus predecesores conforman un marco esencial para poder leer la obra de Shepard. El primer teatro del dramaturgo, en primer lugar, hace totalmente ostensible el cambio sistemático que permea toda la cultura de la época, la tendencia hacia un "ideal imaginativo", si usamos la expresión de Klinkowitz (viii), gracias al convencimiento de que imaginar otros modos de concebir y percibir la realidad no sólo era posible sino que era necesario: "Persons manage reality by their constructions; and from John Kennedy to Billy Pilgrim, Americans in the 1960s were offered strikingly new ways to put things together" (Klinkowitz viii).[2]

Indagar en la peculiar forma expresiva que adquiere el ideal imaginativo en la obra de Shepard y enfatizar así en el carácter imaginativo de esa 'transferencia de viejas palabras a nuevas circunstancias' es el principal objetivo de este libro. Pero en el caso de Shepard, además, podemos afirmar que este joven proveniente de California sería también la figura más influyente en la plena traslación de una retórica juvenil al ámbito del teatro norteamericano, y con todas sus consecuencias: desde una poderosa irreverencia creativa hasta un desconcertante infantilismo.

[2] El análisis de las transformaciones culturales que traza Klinkowitz en *The Imaginative 1960s: Imaginative Acts in a Decade of Change*, es muy interesante en cuanto combina el impacto de figuras reales, como John Kennedy, Bob Dylan y Neil Young, como de personajes de ficción como Randall MacMurphy, protagonista de la novela *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, de Ken Kesey, publicada por Viking en 1962, o Yossarian, el narrador en la novela *Catch 22* de Joseph Heller, publicada por Simon and Schuster en 1961, enfatizando así el poder de la literatura para generar transformaciones profundas en la conciencia social y política.

La cultura juvenil

La cultura juvenil es una cultura que adoptó un estilo de vida propio y Shepard puso por primera vez sobre un escenario la experiencia del denominado *youthquake*. No es osado sugerir que la figura de Shepard en el teatro norteamericano de la década de los sesenta es comparable, dentro del movimiento contracultural del momento, a la figura de uno de los grandes ídolos musicales del dramaturgo: Bob Dylan. El paralelismo no debe entenderse como una ocasión para equiparar el impacto mediático y político de medios tan distintos como la música popular, un fenómeno de masas, y el teatro, un género esencialmente minoritario. Se trata más bien de llamar la atención sobre cómo una nueva generación de artistas muy jóvenes contribuyó no sólo a explorar formas poéticas que se adaptaran a una experiencia vital muy diferente a la de sus propios progenitores, sino también, a través de esas nuevas formas, a renovar profundamente la percepción de las funciones del arte y la cultura. Jerome Klinkowitz ha escrito del músico de Minnesota: "The gift of Bob Dylan is that he helped provide a new language for the emerging culture, a musical and poetic form drawn from previously overlooked or discarded elements of American life, which young people like himself found helpful to voice their personal and unique beliefs" (90).

Uno de los grandes logros del joven Robert Allen Zimmerman al reinventarse a sí mismo como Bob Dylan fue su habilidad para tomar o apropiarse de elementos de tradiciones musicales muy diversas y saber integrarlos para lograr un modo de expresión personal.[3] Dylan pronto se percató de que la estructura del blues de doce compases era un vehículo mucho más adecuado que los ritmos repetitivos de la música popular para expresar la ironía o el humor negro, una vía que resultaba idónea para expresar sus preocupaciones; pero, además, supo incorporar a ese patrón la fuerza rítmica heredada de James Brown, Chuck Berry o la Bobby Blue Band y, a mediados de los sesenta, la enérgica amplificación de la guitarra

[3] La posibilidad de integrar tradiciones musicales que se habían desarrollado hasta entonces de un modo independiente no habría sido posible sin el progreso tecnológico y el crecimiento económico de los años 50 en Estados Unidos. En la historia de Bob Dylan, como en la de muchos adolescentes que crecieron en esa década, la radio posee un papel fundamental. Klinkowitz recuerda cómo en los años cincuenta miles de adolescentes blancos de clase media, como el mismo Dylan o el propio Shepard, tuvieron la posibilidad de sintonizar emisoras del sur de los Estados Unidos, a las que, hasta ese momento, no habían tenido acceso. La noche era el momento en que uno podía acceder por ejemplo al programa de John R. de la WLAC de Nashville, cuya audiencia, hasta ese momento, se había asumido que debía de ser sureña, rural y negra. (cf. Klinkowitz 1980, 89-97).

eléctrica. El don del joven Steve Rogers al reinventarse como Sam Shepard en el ámbito teatral, también residió en gran medida en la libertad creativa para integrar de un modo imaginativo influencias diversas y hasta contradictorias pero que serían útiles para encontrar una expresión propia y afín a ese deseo de explorar nuevas formas de rebelión ante la insistencia institucional y social de imponer modelos vitales y comportamientos dados por supuesto. Jóvenes como Dylan y Shepard, que provenían de entornos muy diferentes –el primero había crecido en Hibbing, Minnesota, y el segundo en Duarte, un suburbio de Los Ángeles– compartían la pertenencia a una nueva generación que había crecido en una época de extraordinario crecimiento económico. La emergencia de este nuevo bienestar tendría consecuencias imprevisibles en la configuración de la rebelión contracultural de los años sesenta en Estados Unidos, pues estos chicos que para muchos eran unos niños mimados por haber disfrutado de una riqueza material y un tiempo para el ocio sin precedentes, desarrollaron una consciencia de sí mismos sin parangón. Ella define con precisión la dirección de la indagación dramática concebida por Shepard y, como veremos, sería determinante en la búsqueda de formas de expresión adecuadas a la prominencia de un pensamiento autorreflexivo.

La experimentación imaginativa de la obra temprana de Shepard refleja muchos rasgos idiosincrásicos de la contracultura, lo cual nos obliga a preguntarnos si se puede reducir este fenómeno únicamente a ese arrebato hedonista y adolescente con el que se suele asociar el término, "encompassing any action from smoking pot at a rock concert to offing a cop, […] a nebula of signifiers comprehending bongs, protest demonstrations, ashrams and social nudity [which] rears its head at seemingly any Sixties retrospective", como sugieren Braunstein y Doyle (2002, 5-6). Curiosamente, la obra de Shepard reproduce el carácter marcadamente icónico de muchos movimientos asociados a la contracultura, como el cine y la música rock, que son indisociables de la imagen que proyectan los artistas. La predilección por lo icónico que configura la plasticidad del teatro de Shepard no implica necesariamente, no obstante, una celebración gratuita de la superficialidad. En la obra temprana de Shepard percibimos claramente el impulso de esa rebelión juvenil que se dirigió sobre todo hacia el conformismo social institucionalizado en los años cincuenta, y más concretamente, si aceptamos el diagnóstico que Leslie Fiedler hizo ya en 1965 en "The New Mutants" (1970, 387), hacia la noción de 'hombre' que las universidades intentaban imponer a los estudiantes: la versión burguesa y protestante del humanismo cuya visión del hombre está justificada por

la racionalidad, el trabajo, el deber, la vocación, la madurez y el éxito (y su consiguiente percepción de la infancia y la adolescencia como los períodos privilegiados para prepararse para la asunción de esas responsabilidades).

El resultado de esta negación de los valores dominantes –y la radical afirmación de *otros* valores deliberadamente contrarios a éstos– conllevaría, en el caso del teatro de Sam Shepard, la creación de unos personajes dramáticos extrañamente infantiles, que juegan y fantasean sobre el escenario, conducidos a menudo por una insólito impulso erótico, o por el deseo irrefrenable de convertirse en estrellas del rock. Unos personajes movidos por el logro de la visión, más que del aprendizaje, y por la fascinación de la alucinación, más que por las estructuras de la lógica.

Shepard, como muchos de sus contemporáneos, tenía unos modelos literarios muy claros: los escritores de la generación Beat. Si recordamos las idiosincrasias estilísticas que Gilbert Millstein detectó en su crítica de *On the Road* publicada en *The New York Times* en 1957, podremos comprobar, en el análisis de obras como *Chicago* o *Red Cross*, que esos estigmas que Millstein atribuyó a los Beat son extensivos a la dramaturgia shepardiana:

> The "Beat Generation" and its artists display readily recognizable stigmata. Outwardly, these may be summed up as the frenzied pursuit of every possible sensory impression, an extreme exacerbation of the nerves, a constant outraging of the body. (One gets "kicks"; one "digs" everything whether it be drink, drugs, sexual promiscuity, driving at high speeds or absorbing Zen Buddhism.) Inwardly, these excesses are made to serve a spiritual purpose, the purpose of an affirmation still unfocused, still to be defined, unsystematic (1957, 27).

En las primeras obras de Shepard podemos detectar la potenciación de las impresiones sensoriales vinculadas a un deseo de afirmación todavía indefinido, pero también debemos atender al peculiar efecto que producen como evento teatral y, por otra parte, en qué medida esto es la forma visible, o la forma explícita, de algo implícito. En otras palabras, en qué medida puede estar relacionado con lo que para el propio autor ha persistido más vivamente, en retrospectiva, de aquella época, a saber, la idea de (crear) consciencia:

> The only thing which still remains and still persist as the single most important idea is the idea of consciousness. How does this idea become applicable to the theatre? For some time now it's become generally accepted that the other art forms are dealing with this idea to one degree or another. That the subject of painting is seeing. That the subject of music is hearing. That the subject of sculpture is space. But what is the subject of theatre which includes all these and more? (Shepard 1981b, 212).

Las impresiones del dramaturgo no nos sorprenden porque, efectivamente, la idea del arte como instrumento transformador de la consciencia fue una cuestión que tuvo plena vigencia en este período. En el ensayo "One culture and the new sensibility", Susan Sontag planteaba que no se estaba asistiendo a la desaparición del arte, sino a una transformación de su función, privada de su primitiva función religiosa y disociada también de una secularización de lo religioso. Quizás lo más importante de la nueva función del arte asociado a la consciencia teorizada por Sontag fuese su desvinculación de una moralidad y, por lo tanto, de una utilidad social: "Art today is a new kind of instrument, an instrument for modifying consciousness and organizing new modes of sensibility. And the means for practicing art have been radically extended. Indeed, in response to this new function (more felt than clearly articulated), artists have had to become self-conscious aestheticians: continually challenging their means, their materials and methods" (1966, 296). En "On Style", otro ensayo publicado también, originalmente, en 1965, Sontag era más precisa al definir la obra de arte como "a kind of showing or recording or witnessing which gives palpable form to consciousness; its object is to make something singular explicit" (1966, 29). Consciente de la dificultad para el creador de reproducir totalmente los contenidos de la consciencia, Sontag resolvía que cada obra de arte ha de ser entendida no sólo como una representación, sino también como una cierta manipulación de lo inefable (1966, 36). Sam Shepard propondría años después una concepción similar del teatro como un lugar en el que emerge una "dimensión añadida" que surge de la posibilidad de "hacer visible lo invisible" (Shepard en Chubb, 197). En sus primeras obras, esta posibilidad sería propiciada por la entrada a *otras* dimensiones de la experiencia cotidiana. Hacer referencia a *otras* dimensiones cuando, como veremos, la capacidad humana de crear imágenes que tanto explota Shepard en su

obra es realmente algo inherente a nuestra naturaleza, puede resultar sorprendente. Sin embargo, apunta a otra de las cualidades del arte de los sesenta: la férrea oposición a la imposición social de un 'hombre unidimensional', si empleamos el célebre término acuñado por Herbert Marcuse en su libro homónimo de 1964. Las ideas de Marcuse resonaron rápidamente con las ideas del movimiento izquierdista estudiantil de los sesenta, pero también fueron abrazadas por intelectuales y artistas porque dotaban de coherencia a un movimiento multidisciplinar como fue la contracultura. Es improbable que Shepard encontrara inspiración directa en la obra del pensador de la Escuela de Fráncfort para dar un soporte intelectual a su experimentación teatral, pero heredaría sus ideas y las de otros pensadores contemporáneos a través, sobre todo, de su relación y colaboración con Joseph Chaikin.

Capítulo 2

Influencias visibles e invisibles: la tradición teatral heredada por Shepard

> The undoubted appeal of Shepard's plays and their possibly permanent importance are to be found in their transformations, rather than representations, of reality.
>
> Jim McGhee

Para poder ahondar e inquirir críticamente en la exploración de las formas de lo imaginario en el teatro de Sam Shepard es esencial llamar la atención sobre el modo en que su experimentación teatral estuvo tremendamente influida y condicionada por el contexto histórico y cultural en el que se originó. Antes de proponer un paradigma teórico con el que leer esas innovaciones de la dramaturgia shepardiana, es igualmente importante tomar en consideración el modo en que su obra se inscribe en una tradición teatral muy específica y caracterizada, en sus múltiples manifestaciones, por una profunda transgresión de los patrones estéticos convencionales.

Shepard llegó a la ciudad de Nueva York porque para huir de su hogar en California se había unido a una compañía teatral itinerante, The Bishop's Company Repertory Players. Aunque no estaba entre sus planes convertirse en dramaturgo, el joven Shepard se convirtió pronto en uno de los escritores más fecundos de la escena alternativa neoyorquina a pesar de carecer de una formación específica en dramaturgia –a diferencia de otros de sus coetáneos como Lanford Wilson, quien, cuando descubrió su habilidad para los diálogos, se matriculó en un curso de escritura teatral en la universidad de Chicago.[1] La imagen del chico ingenuo e inexperto promovida tanto por él mismo como por los críticos, no obstante, no se sostiene totalmente, como ha sugerido Gerald Weales (1993). Durante los tres

[1] Para un retrato minucioso del autor de *The Madness of Lady Bright* (1964), la obra de más éxito en el Caffe Cino, véase Crespy (56 y sig.).

semestres en los que Shepard estudió en Mount San Antonio College para dedicarse a la ganadería, se unió al grupo de teatro y formó parte de los repartos de *Harvey* (1943), de Mary Chase, y de *The Skin of Our Teeth* (1942), de Thornton Wilder. Y no sólo eso, también escribió una obra teatral para la revista literaria universitaria, titulada *The Mildew*, que él mismo ha calificado como una imitación mala de Tennessee Williams (Shewey 1997, 23-24). Puesto que durante los ocho meses en los que estuvo viajando con The Bishop's Company Repertory Players también había en el repertorio *one-night stands* de *Winnie the Pooh* y *A Sleep of Prisoners* (1951), de Christopher Fry, Weales insiste con sensatez: "I find it difficult to believe that Shepard's early plays took the shape they did –or the shapelessness they did– because he was unaware of conventional stage possibilities" (10). Justamente el hecho de estar algo familiarizado con formas teatrales más convencionales, pero también con las innovaciones de dramaturgos como Wilder, debió de ayudarlo a identificar el tipo de teatro que no le interesaba y ser más receptivo, por otra parte, a esa promoción de la libertad creativa que se desarrolló en el OOB. Si consideramos, en particular, la influencia de una figura como la de Joseph Chaikin, comprendemos que Shepard no fue ajeno, ni mucho menos, a la sensibilidad de una determinada tradición, la del 'teatro alternativo' que desde la década de los cincuenta se estaba desarrollando en Estados Unidos.

La influencia de Joseph Chaikin y el Open Theater

Una noche de 1964, en el Upper West Side de Nueva York, el director teatral John Stix convocó a cenar a dos personas que intuía que debían conocerse: se trataba de Joseph Chaikin y Sam Shepard. Chaikin recuerda que él y el joven Sam volvieron caminando a sus casas en el East Village, un largo paseo de unas ochenta manzanas y revela: "we both felt right away that we would be friends and colleagues" (Chaikin 2002, 81). Durante la década de los sesenta, Chaikin y Shepard estuvieron en contacto en diversos modos. Shepard asistía frecuentemente a los ensayos y talleres del Open Theater y mantuvo durante un tiempo una relación sentimental con una de sus actrices, Joyce Aaron. Por una parte, *Icarus's Mother* fue interpretada por actores del Open, quienes también participaron unos años después en la película *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni y de la que Shepard fue uno de los guionistas. Por otra parte, Shepard escribió alguno de los textos incluidos en las creaciones colectivas del Open. Ninguno de los tres

monólogos que el dramaturgo escribió para *Terminal* (1970-71) –"Cowboy", "Stone Man" y "Teleported Man"– fueron usados en la obra cuyo guión compuso finalmente Susan Yankowitz, aunque los tres fueron publicados después en la colección de relatos *Hawk Moon* (1973). Sin embargo, los que Shepard escribió para *Nightwalk* (1973) sí fueron usados por Chaikin y su grupo. Blumenthal explica de la relación de ambos creadores durante los sesenta: "While Chaikin thinks of Shepard as one of the writers who nourished the Open Theater, Shepard (like all of the company's writers except, perhaps, Jean Claude van Itallie) always felt uneasy, on the periphery" (1981, 137). No fue hasta más de diez años después, tras la disolución del Open Theater y el exilio londinense de Shepard, cuando Chaikin y Shepard empezaron a trabajar conjuntamente en la creación de piezas teatrales. Su colaboración en varias ocasiones desde finales de los setenta y hasta la década de los noventa los llevó a crear obras muy experimentales y profundamente poéticas: *Tongues* (1978), *Savage/Love* (1979), *The War in Heaven* (1984) y *When the World Was Green: A Chef's Fable* (1996), unas obras que confirman la singular complicidad y las afinidades que existían entre dos creadores que, por otra parte, habían desarrollado en el teatro caminos muy diferentes.

La evocación del primer encuentro entre Chaikin y Shepard tiene una enorme importancia mucho antes de que se estableciera entre ellos una prolongada relación epistolar, se gestaran sus colaboraciones esporádicas y se forjara una amistad que duraría de por vida, hasta el fallecimiento de Joseph Chaikin en junio de 2003. Este encuentro es decisivo porque ponía en contacto al joven dramaturgo con el director teatral más influyente en el Off-Off-Broadway neoyorquino, cuya prominencia llegaría a trascender ese ámbito, llegando a convertirse en una figura equiparable a las de Peter Brook y Jerzy Grotowski, con quienes colaboró estrechamente:

> Chaikin's influence, direct or indirect, on Off-Off-Broadway playwrights –what they wrote and how it was performed– in the early sixties equaled the effect of Lee Strasberg's gospel of Method acting had a decade before on Broadway drama, to which the Open Theater was in part an innovative response (Shewey 1997, 48).

Parece existir un acuerdo unánime entre la crítica académica en que el personaje shepardiano está en gran medida inspirado en los métodos ensayados por Chaikin y el Open Theater, y en concreto, en los 'ejercicios de transformación'. Éstos consistían en escenas improvisadas, como una escena de cumpleaños,

supervivientes en un bote o cualquier otra situación, en las que en un determinado momento se pedía a los actores que pasaran inmediatamente a otra escena y se convirtieran en otros personajes totalmente distintos. Los objetivos de estos ejercicios eran alcanzar una mayor flexibilidad, reflexionar sobre los clichés interpretativos y promover una mayor cohesión grupal. Según Gilman (1997), Shepard llevó la idea de la transformación mucho más lejos que el grupo de actores dirigido por Chaikin, inscribiéndola en textos teatrales como *Back Bog Beast Bait* (1971), *The Tooth of Crime* (1972) y *Angel City* (1976), en las que, en palabras del crítico teatral, "characters become wholly different in abrupt movements within the course of the work, or speak suddenly as someone else, while the scene may remain the same" (1997, xvii). Bonnie Marranca, por otra parte, plantea que si los personajes de Shepard son derivativos de los ejercicios de transformación es porque no poseen una única sino múltiples identidades en realidades fluidas: "The transformational character has a fluid relationship to changing 'realities' whereas a character in realistic drama is fixed in his relationship to a reality which is itself fixed" (Marranca 1981, 14). Si bien, como sugiere Gilman, las transacciones intelectuales entre ambas partes, el Open y Shepard, nunca han quedado del todo claras, se ha ahondado poco en el modo en que el dramaturgo se sirvió de esos estímulos de una manera más profunda.

La importancia de Chaikin y el Open Theater debe ser reevaluada porque las técnicas y los ejercicios son la parte visible de una investigación compleja y continua, con un fuerte componente intelectual, con propósitos claros y una visión poética específica. Podría decirse que si Shepard heredó algo de Chaikin en los sesenta, fue sobre todo una determinada *sensibilidad*, es decir, una serie de predisposiciones perceptivas que van mucho más allá de la mera adquisición de técnicas interpretativas transformadas después por el dramaturgo en posibles preceptos compositivos. Afirmar esto último no está exento de un cierto riesgo puesto que, en efecto, las que Gilman denomina 'transacciones intelectuales' se resisten a ser cuantificadas. Tampoco es inapropiado admitir, no obstante, que a través del contacto directo con Chaikin, Shepard heredaba directa e indirectamente una tradición y una poética específicamente teatrales y además de una índole muy determinada, pues era la tradición de un teatro *experimental*. Esto es importante por varias razones. Cuando Shepard llegó a Nueva York carecía de una formación intelectual y académica en lo que se refiere al arte dramático y lo que aprendió lo hizo sobre todo allí: es decir, que su escritura, inevitablemente, está muy

condicionada por lo que se estaba haciendo en ese momento en el Off-Off-Broadway. Es obvio que Shepard no sólo aprendió de Chaikin sino que, a través de los escritos de éste y de los volúmenes dedicados a su trabajo con el Open Theater, comprendemos que su concepción del teatro y su tenaz investigación tienen, en la obra de Shepard, una repercusión mayor de la que podíamos imaginar en un primer momento y que es extensible también a toda una generación de creadores. De acuerdo con Schmidt (2005), Chaikin fue una figura clave a la hora de tender puentes entre el teatro político de los sesenta y la nueva generación de jóvenes dramaturgos que surgió en esa misma década en el Off-Off-Broadway neoyorquino. Estos últimos eran inevitablemente herederos del descarado inconformismo con el que Julian Beck y Judith Malina abrieron el terreno para la emergencia de un teatro fuera de la respetabilidad burguesa y el ámbito de la alta cultura pero, claramente, se alejaron de la creación del arte explícitamente político y del comunitarismo de sus predecesores.[2] En el caso concreto de Shepard las colaboraciones con Chaikin y el Open Theater son importantes en cuanto ese contacto ejercía una doble influencia: una influencia visible y otra invisible. Hasta qué punto la primera, la más obvia, es más relevante que la segunda, la invisible, es lo que tal vez debamos poner en cuestión. La relevancia del legado de Chaikin reside precisamente en que su sensibilidad estética, específicamente teatral, es indisociable de una sofisticada reflexión intelectual y teórica. Karen Malpede (1974, 13) sugiere que, en un movimiento recíproco, es imposible imaginar una compañía como el Open sin los escritos de Herbert Marcuse, Simone Weil o R.D. Laing, e igualmente imposible haber llegado al entendimiento de los proyectos intelectuales de estos pensadores sin la presencia del Open, pues no sólo las ideas componen la cultura y desafían la lógica de la dominación: también hace falta explorarlas a nivel material y, tal vez, puramente físico.

Sam Shepard es un autor que, al contrario que Chaikin, ha fomentado siempre una percepción de sí mismo y de su obra marcadamente antiintelectualista,

[2] Véase Schmidt (2005, 32). También Brenda Murphy usa las experimentaciones de Chaikin y, curiosamente, también algunos rasgos que definen claramente el teatro de Sam Shepard para extenderlos a lo que define a todo un movimiento: "Originally, the term Off-Off-Broadway referred only to non-profit theatres with fewer than 100 seats and productions with unsalaried actors, but it has come to be applied to all kinds of alternative theatre that rejects representational drama, integrated characterization, and linear plot-lines in favor of heightened or shocking visual images, shifting "transformational" characters, and disrupted non-linear narratives. There is a great deal of a postmodern sensibility in many of the plays, but the Off-Off-Broadway theatre cannot be defined by postmodernism. Its chief characteristic is its constant experimentation, its flexibility, its direct response to contemporary culture" (2006, 423).

rechazando de un modo manifiesto la preeminencia de lo intelectual frente a lo afectivo en su trabajo creativo. Pero no por ello se ha de suponer que su obra deje de estar entonces 'contaminada' por una serie de ideas. Si suponemos que Shepard heredó visiblemente una serie de ideas ya trasladadas e incorporadas a la práctica teatral por el Open Theater, y quiso prescindir, aparentemente, de entrar en la reflexión intelectual que sustentaba dichas prácticas artísticas, no por ello dejaba de recibir a través de esos estímulos y de esos ejercicios teatrales una herencia intelectual y teórica, menos visible, tal vez, pero igualmente relevante, que le llegaba ya *transformada* en una sensibilidad. Inspirándose o apropiándose de los ejercicios de transformación, Shepard heredaba inevitablemente algo de lo que los había motivado, una herencia indirecta, de huellas, de trazos de escrituras anteriores, de sombras, de restos, pero restos de un espíritu poderoso. Si a través del contacto con Joseph Chaikin y su grupo a Shepard le llegaban ecos de Marcuse, Laing o Weil, también recibía e incorporaba a su propia obra los ecos de la tradición de teatro experimental en Norteamérica, y en concreto la que se desarrolló con vigor a partir de los años cincuenta. En estos años, la labor de una serie de creadores en los márgenes del teatro como institución, que trabajaban siempre fuera de los circuitos comerciales, llegaría a cuestionar y transformar cada uno de los aspectos que conforman una representación, a saber: la relación entre las formas teatrales y la realidad a las que éstas aluden; el vínculo entre el actor y el personaje; el grado de responsabilidad del arte a la hora de tratar cuestiones sociales y, por último, la estructura económica de la propia industria teatral. Como es bien sabido, el grupo más influyente en la emergencia de un teatro experimental prominente fue el Living Theater, fundado por Judith Malina y su esposo Julian Beck en 1946.

Eileen Blumenthal (1984, 2) señala con acierto que la noción de un teatro norteamericano alternativo no suponía realmente una novedad, pues existía ya una tradición de compañías teatrales o de teatros que habían desarrollado ese propósito: The Washington Square Players, The Provincetown Players y The Neighborhood Playhouse –todos ellos fundados en 1915 y cerrados antes de 1930– y entre los últimos años veinte y la década de los treinta, el Civic Repertory Theatre, el Group Theatre y el Federal Theater Project. Aunque estas compañías habían sido artísticamente innovadoras, su impulso de un teatro no comercial o incluso de un teatro activista socialmente, no obstante, no llegó nunca a consolidarse: de hecho, la única que llegó a tener un impacto en el teatro comercial fue el Group Theater,

que no sólo reforzó, sino que casi impuso el naturalismo como el único modo de concebir un teatro serio en el ámbito norteamericano. En la década de los cincuenta ese dominio normalizado e incuestionable del naturalismo fue precisamente ante lo que se rebelarían muchos de los artistas que eligieron el teatro como forma de expresión artística. Si el caso del Living es particularmente relevante es por su concepción de un teatro que suponía una alternativa imaginativa al teatro comercial y por su dedicación durante muchos años a una investigación profunda y amplia en torno a la idea de un teatro poético. Durante diez años se dedicaron a las investigaciones de carácter estilístico y formal, de movimiento y declamación, pero más adelante, a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, incorporaron también escenificaciones marcadas por los procesos de improvisación y azar, inspirados por John Cage y Merce Cunningham, o la idea del 'teatro dentro del teatro'. Particularmente importante para el teatro por venir fue su difusión en Estados Unidos de las ideas de Artaud, que ellos mismos supieron conciliar con las propuestas teatrales de Brecht. En el verano de 1958 Mary Caroline Richards llevó a Beck y Malina el texto de *Le Théâtre et son double* (1938), aún inédito en su versión inglesa, y la lectura de Artaud estimuló "una reafirmación de la tendencia hacia el abandono de la concepción tradicional de lo escénico y a un entendimiento del teatro como ejercicio de liberación de la 'locura funesta'" (Sánchez 85).[3]

Joseph Chaikin entró en contacto con el Living en 1959, cuando el grupo había establecido su sede fija en la calle 14 de la gran manzana. Se presentó a unas audiciones y, desde ese momento, formaría parte del grupo como actor durante los tres años siguientes, llegando incluso a irse con ellos de gira por Europa. Chaikin interpretó con el Living Theater varios papeles en distintas obras: *Many Loves* (1942, revisada 1959), de William Carlos Williams; *The Connection* (1959), de Jack Gelber, en la que interpretó el papel de Leach, pasando por *En la jungla de las ciudades* (1924), de Bertol Brecht, hasta llegar al papel que más importancia tuvo en su carrera en ese período, Galy Gay en *Un hombre es un hombre* (1922), también de Brecht. El sueño de Chaikin, como el de casi cualquier actor que busque suerte en Nueva York, había sido triunfar en Broadway, pero su vinculación con el Living Theater hubo de ejercer finalmente, y pese a la inicial resistencia de Chaikin al activismo radical del grupo, una substancial transformación en su concepción del arte dramático, pues el firme propósito del

[3] Ese mismo año la editorial Grove Weidenfeld publicó la traducción de Richards *The Theatre and Its Double* (1958).

Living era, en palabras del propio Julian Beck, "to increase conscious awareness, to stress the sacredness of life, to break down the walls" (18).

En 1963 las carreras de uno y otros tomaron finalmente caminos divergentes, pues Chaikin no se unió al exilio forzoso que Beck, Malina y su grupo emprendieron por Europa y que se prolongaría durante cuatro años.[4] Chaikin, pese al aprendizaje teatral y vital adquirido con el Living, no comulgaba totalmente con la idea de una investigación teatral indisociable de la forma de vida comunitaria que el Living Theater decidió adoptar. Además, ya se había puesto en marcha ese pequeño laboratorio de investigación teatral formado por exalumnos de Nola Chilton y que se convertiría en el Open Theater. Una vez exiliado el Living Theater, el Open Theater tomó el relevo como el principal laboratorio de investigación teatral experimental permanente con sede en la ciudad de Nueva York, llevando esa tradición experimental impulsada sobre todo por Beck y Malina hacia nuevos territorios (aunque el Open prescindiría en gran medida de la dimensión política activa que el Living sí quiso conciliar con sus prácticas estéticas). Ya en el mismo nombre adoptado por el grupo, Open Theater, encontramos lo que principalmente distinguió su trabajo: la apertura, la susceptibilidad permanente al cambio y el compromiso con la renovación continuada de nuevos modos de expresión; aunque, como apunta Eileen Blumenthal (1984, 15), esta apertura no supuso una renuncia a hacer determinadas elecciones artísticas. El grupo tenía intereses específicos aunque flexibles: querían explorar lo no conductista, o lo que queda en sus márgenes –los sueños, el mito, la poesía– así como la creación en grupo y las relaciones entre el actor y el espectador en la búsqueda de valores políticos y espirituales que pudiesen compartir entre ellos y con la audiencia teatral.

[4] En la página web del Living Theater (<http://www.livingtheatre.org/history.html>, accedida 10/05/2010) se ofrecían los datos que nos ayudan a comprender la decisión tomada en 1963 de emprender una vida nómada en Europa: "The difficulty of operating a unique, experimental enterprise within a cultural establishment ill-equipped to accept it, led to the closing by the authorities of all The Living Theatre's New York venues: the Cherry Lane Theater (closed by the Fire Department in 1953), The Living Theatre Studio on Broadway at 100th Street (closed by the Buildings Department in 1956), The Living Theatre on 14th Street (closed by the I.R.S. in 1963) and The Living Theatre on Third Street (closed by the Buildings Department in 1993)". Una inagotable Judith Malina, fallecida en abril de 2015, reabrió una nueva sede para el Living Theater en 2006 en el número 21 de la calle Clinton en Nueva York, haciendo revivir el Living en el Lower East Side una vez más, y pese a los innumerables obstáculos, sesenta años después de su fundación.
Véase también: *Living Theatre Records 1945-1991. The New York Public Library Archives and Manuscripts*. <http://archives.nypl.org/the/21263> , accedido 21/02/2015.

La apropiación imaginativa de la noción de 'transformación'

El intento de trazar los legados visibles e invisibles que Joseph Chaikin y su grupo pudieron transferir al joven Shepard es muy importante para la lectura crítica de la primera obra shepardiana por varios motivos. Más allá de las herencias formales más evidentes –es decir, la huida de modos de representación miméticos, el rechazo de una concepción psicológica del personaje dramático y el rechazo de la causa y el efecto como modo hegemónico de concebir parámetros narrativos– nos interesa esa sensibilidad que incorporaba una herencia europea, sobre todo ese espíritu artaudiano que abogaba por crear un teatro sensualmente expresivo y evocador con el que asaltar, atacar, seducir y *cambiar* a la audiencia, más que entretenerla educadamente, pero que, a la vez, era una sensibilidad indiscutiblemente norteamericana. Eileen Blumenthal señala:

> Chaikin's theater also connects –though this has not generally been recognized– with American values and traditions from long before the 1960s. For all his affinity with European movements, and his sense of alienation from U.S. culture, Chaikin's work is very deeply American. His use of the body to locate and express emotions, and especially, his focus on breathing are at least as much in a line with the dance innovations of Loïe Fuller, Isadora Duncan, and Martha Graham as with Grotowski's *plastiques* or Artaud's *gestes*. His stress on the emotive power of sounds reflects back *through* Artaud and the French symbolists to their ancestor, Edgar Allan Poe. Moreover, the basic spirit behind Chaikin's theater is American. He is the rebel, the iconoclast, the lone troubleshooter.

Como especialista en la figura de Chaikin y el Open Theater, Blumenthal extiende las conexiones de su dramaturgia con la tradición estadounidense para relacionarla también con los personajes de Mark Twain, con el espíritu del 'preferiría no hacerlo' de "Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street" (1853) de Melville, o con el pensamiento de los Transcendentalistas, proponiendo que su filosofía teatral tiene, finalmente, más afinidades con la sensibilidad de Emerson y Whitman y su creencia de que cada persona o cada hoja de hierba contienen la totalidad el mundo, que con las "visiones de veneno y pus" (Blumenthal 1984, 5) de Genet y

Artaud, o con el trabajo de Peter Brook en el Reino Unido, amparado por la estabilidad económica de un marco institucional.

El concepto mismo de transformación es un concepto que la nación estadounidense ha convertido, a lo largo de su breve historia, en una cualidad definitoria de su carácter. Christopher Bigsby, en la introducción al volumen *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, intentando responder a la pregunta "What, then is the American?", encuentra que uno de los rasgos primordiales es que se trata de una cultura en la que la transformación constituye su verdadera esencia (2006, 2). La transformación, concebida como "un caleidoscopio de posibilidades cambiantes" (Bigsby 2006, 3) es, de hecho, indisociable de una sociedad ansiosa por encontrar significados estables o definiciones claras de sí misma y sin embargo consciente de que, en la aspiración hacia el estatismo de un significado único, se niega lo que más la define, pues está fundada sobre la noción de la posibilidad, "always coming into being and never fixed" (Bigsby 2006, 1).

La *apertura hacia la posibilidad* inherente al concepto de transformación es lo que nos conduce hacia la parte que, finalmente, más nos interesa de la relación del Open Theater con el teatro de Shepard, ya que es precisamente lo que nos permite situar y ahondar en la naturaleza del vínculo entre ambos. Apreciaciones críticas como las de Richard Gilman y Bonnie Marranca citadas anteriormente, al reconocer el carácter proteico del personaje shepardiano y su relación 'fluida' y adaptación a realidades cambiantes como una elección compositiva inspirada en los ejercicios de transformación, establecieron una percepción de la obra de Shepard que no ha sido nunca cuestionada. No cabe duda de que nos encontramos ante un caso claro de las relaciones horizontales y multidisciplinares que Bottoms (2006) señala como típicas del Off-Off-Broadway, como veremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, una lectura pormenorizada de los primeros textos del dramaturgo nos permite ir mucho más allá en la percepción de ese vínculo y nos permite definirlo con mayor precisión. La obra temprana de Shepard muestra una inclinación clara por la exploración y la representación escénica, desde muy diversas perspectivas, por las formas de lo imaginario, por las narraciones de lo imaginado. Es cuando nos detenemos en esta faceta de su peculiar dramaturgia de fantaseadores y soñadores cuando nos percatamos de que las 'transformaciones' en el primer teatro de Shepard se producen como efecto de la escenificación de la vida imaginativa de sus personajes. La imaginación es esencialmente apertura hacia la posibilidad: como apunta Bachelard (1958), no se puede disociar la imaginación de la

movilidad, pues si no hay cambio, o transformación de una imagen primera, no hay acción imaginante.[5] Resulta difícil establecer si Shepard inscribió consciente o premeditadamente en sus textos teatrales aquellos ejercicios que el Open desarrolló, sobre todo, como una premisa para su búsqueda de técnicas interpretativas innovadoras en su transgresión del concepto de mímesis y de los modos de representación canónicos. No es posible determinar con exactitud si cuando el dramaturgo escribió sus primeras obras, como *Cowboys* o *Chicago* –que presentan ya a unos cuantos fantaseadores y un interés claro por la intersección entre lo imaginario y lo real– estaba ya en contacto con Chaikin. Pero si esto es así o no, lo relevante es que la filosofía de Chaikin y su grupo consigue, en su relación con la dramaturgia shepardiana, respaldar y consolidar aquello para lo que Shepard encontró, intuitivamente, una visión y una correlación formales propias, explotando en escena esa apertura hacia lo posible propiciada por la acción imaginante de unos personajes dramáticos que son excéntricos por ser, esencialmente, narradores de fantasías.[6]

[5] Richard Kearney ha descrito así el modo en que los escritos de Gaston Bachelard recuperaron y marcaron un punto de inflexión en la concepción fenomenológica del concepto de posibilidad y su relación con la imaginación preestablecidos por Husserl y después por Sartre: "His poetic phenomenology describes imagination as a perpetual interaction between the human subject which imagines and the image itself. Imagination is thus recognized to be something other than itself which motivates, induces and transforms it. What is this *something other*? Here Bachelard gives a further inflection to the phenomenological concept of possibility adumbrated by Husserl and Sartre: the world of possibility, at once invented and discovered by imagining, is the source of *both* scientific and poetic creation […] What the imaginative sources of science and poetry share in common is a creative ability to break with the everyday 'facts' of *homo faber* and transmute each one of us into a *homo aleator* –someone able to explore those imaginary possibles which emerge into existence at the intersection between self and world. Scientific and poetic creation both derive from a deeper *poiesis* wherein imagination and reality make and remake each other"(Kearney 1998, 97; cursivas del autor).

[6] Puede que el hecho de que resultaran y resulten excéntricos todavía hoy en día se deba justamente a que, como veremos, aunque no era ni mucho menos la primera vez que se asistía a la representación sobre un escenario de la vida interior de los personajes (basta pensar, por ejemplo, en los recuerdos que invaden a Willy Loman en *Death of a Salesman* de Arthur Miller y cómo éstos interfieren en sus acciones presentes), nunca se había representado una imaginación específicamente juvenil, cuyas formas y valores se alejaban totalmente de los patrones estéticos y morales promovidos desde las formas teatrales más convencionales.

Capítulo 3

Las dramaturgias subterráneas del Off-Off-Broadway neoyorquino[1]

> Off-Off Broadway is decidedly clubby. To some extents it has coterie audience; to some extent it is snobbish and self-glorifying; to some extent it is a playground. Sometimes it is despicable. But all this weaknesses are inseparable from its strength, which is its human scale.
>
> Michael Smith

Allen Ginsberg, Andy Warhol, Lou Reed y The Velvet Underground, Bob Dylan, el Judson Dance Theatre, Patti Smith, Robert Mapplethorpe o John Cassavettes son sólo algunos de los nombres más conocidos de aquellos artistas asociados a la Nueva York contracultural de los años sesenta. La ciudad de Nueva York ha sido siempre un centro de ebullición cultural y contracultural, una ciudad de artistas. Por ello, no es de extrañar que también en los sesenta en *downtown* Manhattan se reunieran pintores, músicos, escultores, escritores y directores de cine que, unidos bajo un mismo espíritu de renovación y experimentación, cambiarían en muchos sentidos las convenciones hasta entonces aceptadas en las prácticas artísticas. Un fenómeno análogo se produjo también en el mundo del teatro, lo que se conoce como el Off-Off-Broadway, sólo que la falta preocupación por documentar muchos de los proyectos que se estaban llevando a cabo, así como un posterior declive del movimiento a principios de los años setenta, hicieron que un momento de inigualable producción, de creación de un espacio de inusitada libertad creativa y de fomento de la experimentación, quedaran prácticamente relegados al olvido. La preocupación de los promotores y de los dramaturgos en

[1] Una versión anterior de este capítulo, "Ciudades libres: la dramaturgia subterránea del Off-Off Broadway neoyorquino en los años sesenta" fue publicada en *Revista de Filología Románica. Anejos Vol. VI: Ciudades imaginadas en la literatura y las artes*. Ed. Popeanga Chelaru, Eugenia; Garrido Alarcón, E. et al. (2008): 144-150. ISSN 0212-999X.

ese momento no era ni mucho menos la posteridad, sino la urgencia de crear, de dotar de sentido a la experiencia del presente, de experimentar sin límites. Por otra parte, los cafés, clubs, sótanos, buhardillas y parroquias en las que se gestó este movimiento estaban todos concentrados entre el Greenwich y el East Village de Nueva York, convirtiéndolo en un movimiento cultural esencialmente local. Nada de esto justifica en ningún caso la falta de atención crítica que el Off-Off-Broadway ha recibido. Por ello, la publicación de *Off-Off-Broadway Explosion* de David A. Crespy (Back Stage Books, 2003) y la más reciente y excelente historia crítica del movimiento escrita por Stephen Bottoms, *Playing Underground* (Cambridge University Press, 2006), han solventado la deuda que la crítica académica estadounidense tenía con un movimiento que, pese a ser subterráneo, irreverente, y *amateur* en muchos sentidos, fue sin embargo determinante en la emergencia y posterior consolidación de una verdadera dramaturgia contemporánea, genuinamente norteamericana en sus elecciones temáticas y posmoderna en sus formas. El hecho de que podamos hablar de un fenómeno con unas características propias y al que denominamos Off-Off-Broadway se debe en gran medida al reconocimiento que recibió por parte de *The Village Voice*, el periódico que habían fundado Ed Fancher, Dan Wolf y Norman Mailer en octubre de 1955 y que, todavía hoy en día, sigue siendo una publicación semanal y gratuita de referencia en el panorama cultural neoyorquino. Si hubo una serie de personas cuya labor sería determinante en promover una nueva dramaturgia autóctona, no menos importante fue la apreciación, valoración y difusión que le otorgaron otras como Jerry Talmer, editor y crítico de teatro de *The Voice* hasta 1962, año en que se trasladó al *New York Post*, o Michael Smith, su discípulo, que se convirtió entonces en el crítico de *The Village Voice* hasta 1974. Smith afirma en la introducción a la antología editada en 1966 por Nick Orzel y él mismo, *Eight Plays from Off-Off Broadway*, que el nacimiento de esta escena puede ser fechado, algo arbitrariamente, el día 27 de septiembre de 1960, fecha en que una producción de *Ubú rey* (1896) de Alfred Jarry se estrenó en el café Take 3 del Greenwich Village. El programa contenía una nota inspiradora que decía lo siguiente: "This production…represents a return to the original idea of Off-Broadway theatre, in which imagination is substituted for money, and plays can be presented in a way that would be impossible in the commercial theatre" (Smith 1966a, 6). Unas semanas después Jerry Talmer acuñaría el término Off-Off Broadway.

A partir de ese momento, empezaron a ser muy comunes las representaciones en cafés y pequeños locales, tanto que llegó un punto en el que se creó una auténtica demanda de nuevos textos teatrales. Como vemos, el nacimiento de este teatro *underground* estuvo condicionado en gran medida por la institucionalización y profesionalización del Off-Broadway, el movimiento teatral que en los cincuenta se había opuesto a las imposiciones comerciales de Broadway. Si a principios de la década de los cincuenta el coste de una producción Off-Broadway no solía sobrepasar unos cientos de dólares, ahora, en esos mismos teatros, era prácticamente inconcebible programar un montaje teatral por menos de 10.000 dólares, aunque los presupuestos podían ascender hasta los 40.000 dólares.

El Off-Off-Broadway surgió inicialmente, al igual que el Off-Broadway anteriormente, como una estación de paso en el camino hacia el éxito, es decir, como un espacio de formación para actores, autores y directores, cuyo objetivo habría sido después dar el salto al teatro comercial. Sin embargo, como apunta Smith (1966a), el progresivo desencanto respecto a nociones convencionales del éxito, así como una revalorización de la libertad que trabajar en locales pequeños y sin fines lucrativos podía llegar a proporcionar, hicieron que el Off-Off-Broadway se erigiera en una alternativa real al teatro comercial, y no en una vía para llegar a éste. Una de las características más interesantes del Off-Off-Broadway es que, pese a que nos refiramos a él usando el término 'movimiento', que lo fue, no se trató no obstante de un evento coordinado o premeditado, y mucho menos con un programa estético o político definido, sino que corresponde a la emergencia más o menos simultánea de una serie de locales con políticas culturales afines en el deseo de promover la total libertad de expresión de los artistas, la creación colectiva, y proporcionar espacios donde poder mostrar los resultados de esa libre experimentación. Robert Patrick, uno de los dramaturgos más prolíficos de esta escena subterránea recuerda: "One of the most American things about the Off-Off-Broadway movement was that there was no movement – no manifesto, no credo, no criteria. It just happened" (Citado en Bottoms 2006, 15).

El Off-Off-Broadway ensalzó y promovió sobre todo la figura del dramaturgo, y sin la creatividad de escritores como Lanford Wilson, Paul Foster, María Irene Fornés, Megan Terry, Sam Shepard, Jean-Claude Van Itallie, Murray Mednick, Rochelle Owens y Leonard Melfi, entre otros, no habría alcanzado una identidad propia. El trabajo de éstos no fue en realidad revolucionario: todos ellos debían mucho a sus predecesores inmediatos. Si hubo una obra que marcó un antes y un

después, y que para todos los jóvenes principiantes sería una referencia, fue *The Zoo Story* de Edward Albee, la obra indiscutiblemente de mayor éxito del teatro norteamericano de los sesenta.[2] Como apunta Bottoms: "The play revived, almost single-handedly, the American little theater tradition of the self-contained one-act drama, and did it by fusing a distinctly American urban realism with new ideas derived from the European «theater of the absurd» (as Martin Esslin would label the works of Beckett, Ionesco et.al)" (2006, 21). También otros contemporáneos de Albee, como Jack Gelber y Arthur Kopit, o el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, habían abierto vías para la experimentación inspiradas en el espíritu de Artaud –"agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida" (Artaud 1978, 14)– y, por supuesto, en las innovaciones formales de Beckett. Pero fue Albee quien, por encima de cualquier otro, recordó que se podía prescindir de presupuestos elevados, sofisticados medios técnicos, grandes repartos o textos largos para crear un teatro de calidad: *The Zoo Story* lo había demostrado usando únicamente un par de bancos, una escenografía tan sencilla como el dibujo de unos árboles y, más importante todavía, poniendo el énfasis en la confrontación verbal y física.

El entorno –o más bien, los entornos– son tal vez lo que resultaría más innovador de la escena Off-Off-Broadway, pues probablemente muy pocos de los dramaturgos citados anteriormente habrían desarrollado una voz propia sin el impulso, la osadía, la fe y el enorme esfuerzo de una serie de personas como Joe Cino, que abrío el Caffe Cino; Ellen Stewart, fundadora de La Mama E.T.C.; el reverendo Alvin Carmines, responsable del programa artístico del Judson Poets' Theatre de la Judson Memorial Church de Washington Square; Ralph Cook, director artístico de Theatre Genesis, con sede en la iglesia de St. Mark's in-the-Bowery, o Joseph Chaikin, fundador del Open Theater. No podemos calificarlos de

[2] Edward Albee escribió *The Zoo Story* en 1958, pero no consiguió que nadie en Estados Unidos quisiera producirla. La obra se estrenó el 28 de septiembre de 1959 en Berlín, en el Schiller Theater Werkstaat, en un programa doble con *Krapp's Last Tape* de Beckett. Sólo después del éxito del montaje berlinés, el productor Richard Barr decidió asumir el riesgo de estrenar la obra del desconocido Albee con el mismo programa del Schiller. La obra se estrenó en enero de 1960 en el Cherry Lane Theatre, en el que Barr había creado una nueva compañía Off-Broadway para promover el trabajo de nuevos dramaturgos norteamericanos. *The Zoo Story* tuvo tanto éxito que se repuso ocho veces en seis años. Unos años más tarde, en 1965, Edward Albee, Richard Barr y Clinton Wilder creaban el Albarwild Theater Arts (ABW) que en el Cherry Lane crearía el New Playwright's Series, dedicado a promover obras de dramaturgos principiantes; como productores, se convertirían pronto en una institución de referencia en el lanzamiento de nuevos artistas, labor que todavía hoy en día sigue en pie en el Cherry Lane, ahora bajo la dirección de Angelina Fiordellisi.

empresarios teatrales: Joe Cino, por ejemplo, tuvo que trabajar horas extras como camarero durante algún tiempo para poder tener abierto su propio local e incluso renunciar a una vivienda para poder mantenerlo; Ellen Stewart iba reabriendo su club en un sótano u otro cada vez que la policía o los bomberos lo cerraban por no cumplir requisitos legales. La supervivencia de estos locales en la semiclandestinidad dependía en gran medida de la colaboración gratuita de todos aquellos que cada noche hacían posible que hubiera una representación, ya fuesen actores, escritores, técnicos, directores de escena o simplemente amigos. Este movimiento refleja en su conjunto el deseo de 'transformación' que permeaba tanto la vida política, como la vida social y cultural en aquella década. La experiencia urbana del Off-Off-Broadway refleja un deseo que se convirtió durante unos años en una realidad: el de crear una comunidad real en la ciudad, una experiencia urbana de verdadero intercambio y diálogo social, artístico e intelectual, una auténtica sinergia en el "aullido" –si tomamos prestado el título de uno de los más emblemáticos poemas de Allen Ginsberg, "Howl"– contra el mullido conformismo de los años cincuenta.[3] Por ello, como apunta Bottoms (2006, 2), el término Off-Off-Broadway es un poco engañoso, o más bien impreciso, al enfatizar una suerte de relación *vertical* (jerárquica y económica) con los circuitos Off-Broadway y Broadway, respectivamente, en vez de apuntar hacia una relación *horizontal* e interdisciplinar mucho más importante con los poetas, músicos, bailarines, pintores, escultores y directores que estaban experimentando en un modo análogo en esas mismas calles o en esos mismos locales donde se gestó una nueva corriente teatral. En este sentido, basta pensar tan sólo en el caso de la iglesia Judson Memorial Church: ningún otro lugar estuvo tan abierto a la integración de diversas disciplinas artísticas. Antes de que el reverendo Al Carmines y el arquitecto Robert Nichols relanzaran el proyecto teatral conocido con el nombre del Judson Poets' Theater en 1961, la iglesia había montado ya otras obras teatrales, organizado *happenings*, exposiciones y recitales de poesía. En 1960 el comisario de la Galería Judson, abierta en el sótano de la iglesia en 1958, había sido nada menos que Allan Kaprow. En ella se presentaron obras y *happenings* de Claes Oldenburg, Jim Dine,

[3] Muchos de los artistas que empezaron sus carreras en los años sesenta, nacidos durante o después de la Segunda Guerra Mundial, coinciden al señalar que tanto las protestas como los movimientos sociales y artísticos de los sesenta fueron una reacción contra la política económica y social de la década de los cincuenta. Robert Patrick comenta, por ejemplo: "The McCarthy thing was only the tip of the iceberg of a horrifying anti-intellectualism, anti-progressivism. It was a great, big, gorgeous, turqueoise-plastic and gleaming-chrome toaster, that was the goal in life, that was what everyone wanted…" (citado en Bottoms 2006, 16).

Dick Higgins y Robert Whitman. La iglesia era una referencia para el arte de vanguardia y, por ello, no es de extrañar que, a la hora de establecer los criterios para la selección de nuevos textos teatrales, Carmines y Nichols no dudaran en privilegiar obras experimentales y ajenas a cualquier temática religiosa. La iglesia había tenido desde su fundación una política progresista, que intentaba cuestionar y, de hecho, difuminar, esa línea que convencionalmente separa lo sagrado de lo profano y, entre los objetivos definidos en el programa artístico, se encontraba el poder escuchar a los profetas seculares de la ciudad.

El proyecto teatral de St. Mark's Church in-the-Bowery

El caso del proyecto teatral de la iglesia episcopal de St. Mark's in-the-Bowery, situada en la esquina de la Segunda Avenida con la calle 10, es otro ejemplo ilustrativo de la relación directa que, desde una parroquia, se quiso fomentar con el contexto urbano específico en la que ésta se encontraba: a través de la mirada de los artistas. En un área mucho menos acomodada que la de los alrededores de Washington Square, el reverendo Michael Allen, al igual que el reverendo Howard Moody de la Judson Memorial Church, estimaba necesario que la parroquia atendiera a toda su comunidad geográfica independientemente de que sus miembros pertenecieran o no a la congregación, aunque, como apunta Bottoms (2006, 107), Allen no compartía con Moody una visión tan secular de la iglesia: lo que caracterizaba a St. Mark's era el ejercicio incondicionado del ministerio cristiano y un especial énfasis en la ayuda a los necesitados. La creación de un taller de interpretación dirigido a un público joven y, a ser posible, de una programación teatral estable, no surgió tanto de un interés en el arte por el arte mismo, o de un deseo especial de dar cabida a las nuevas experimentaciones artísticas que en ese momento se ensayaban en Nueva York. El programa teatral de St. Mark's fue concebido en primera instancia, por el contrario, como un espacio de acción que respondiera a las necesidades y los problemas del entorno de la comunidad del Lower East Side –de delincuencia, inmigración y drogas, principalmente– y que llegara a convertirse en una vía innovadora de atender a las necesidades espirituales de sus miembros. La idea de proponer una programación teatral la tuvo de hecho Ralph Cook, quien recién salido de una convalecencia en un centro psiquiátrico, había encontrado en St. Mark's y en el apoyo y la amistad del reverendo Michael Allen una ayuda inestimable para su recuperación, pese a su

confesado ateísmo. Californiano de origen, Ralph Cook había sido actor y, en agradecimiento a su recibimiento en la parroquia, propuso al reverendo Allen contribuir a las actividades culturales y sociales de ésta con el programa teatral ya mencionado. Fue así como surgió Theatre Genesis, que se creó convirtiendo el segundo piso del edificio adyacente a la iglesia en su parte posterior, donde se encontraba la sacristía, en una pequeña sala teatral de paredes negras. A diferencia de la Judson Memorial Church, el teatro estaba separado del templo donde se celebraba la liturgia y se convertiría en uno de los escenarios más emblemáticos del circuito OOB pese a ser el último en ser fundado, en 1964. Como director artístico del Theatre Genesis en St. Mark's, Ralph Cook escribió en 1966:

> The result of what we and the other theatres are doing is revolutionary. We are creating a truly indigenous theatre. The actors, directors, and writers are members of a geographical community and are presenting plays for members of that community, not as a special gala event, but as an integral everyday part of the life of the community. The audience, young and old, born of the streets of New York, or escapees from Ohio or Poland, come together to see themselves or their neighbours as they are, and perhaps to find the means of survival in this accelerated age (Cook en Orzel and Smith, 94).

Las primeras obras en las que Ralph Cook encontró una relevancia artística y social y, por otra parte, una voz honesta en la que emergía esa profecía urbana que él andaba buscando, fueron un par de obras cortas que le entregó uno de los jóvenes camareros del club de jazz Village Gate, en el que Cook trabajaba como jefe de camareros por las noches. Era Sam Shepard, y las obras, *Cowboys* y *The Rock Garden*, se produjeron en octubre 1964 inaugurando el programa teatral del Genesis.[4] La segunda, un tríptico de escenas breves que mostraban la banalidad y el

[4] En realidad hubo un montaje anterior al programa de *Cowboys* y *The Rock Garden*, de una obra de Malcom Boyd, *Study in Color*, estrenada en julio de 1964, pero se trataba de una producción ya estrenada y concebida específicamente para ser representada en iglesias. A Cook no le gustó y decidió, a partir de entonces, presentar únicamente obras que fueran aceptables artísticamente o que poseyeran una relevancia social. Las primeras obras en las que encontró estas cualidades fueron las que le dio Shepard. La iglesia de St. Mark's siguió promoviendo programas culturales abiertos a la innovación y a la transgresión para la comunidad del Lower East Side. En lo que se refiere al ámbito teatral, desde 1992 hasta 2010 sirvió como sede permanente del proyecto teatral *Ontological Hysteric*

tedio de la vida cotidiana de una familia media norteamericana, finalizaba con un obsceno monólogo de un hijo adolescente que respondía a las anodinas verborreas de sus padres con la detallada narración de sus experiencias coitales. La irreverencia de semejante monólogo eyaculatorio era inadecuada para un templo religioso. Al igual que había ocurrido cuando se estrenó en noviembre de 1961 *The Great American Desert* de Joel Oppenheimer en la Judson Memorial Church, obra con la que Al Carmines inauguraba su etapa al frente del Judson Poets' Theatre, el ultraje lingüístico del autor no fue recibido con indiferencia. En el caso del Poets' Theatre, la decisión de conceder total libertad de expresión a los autores fue sometida a votación entre los miembros de la congregación, y se decidió defenderla. En el caso del Theatre Genesis, fue el reverendo Michael Allen quien salió en defensa de Shepard ante las críticas de sus fieles, pues consideró que era más cristiano usar un lenguaje obsceno en la búsqueda de la verdad que reprimirlo en nombre de mentiras convencionalizadas. En retrospectiva, el reverendo se ha referido a *The Rock Garden* como una obra que suponía un "ataque a la pornografía de la vida norteamericana" (citado en Bottoms 2006, 109) y por ello, representaba exactamente el tipo de conciencia social y espiritual que la iglesia de St. Mark's defendía.

El hecho de que el reverendo Allen saliera en defensa de Shepard sería decisivo en la historia por venir, no sólo porque el peculiar estilo de las obras de este dramaturgo en ciernes tendría una enorme influencia a la hora de definir los rasgos de la poética teatral de los principales autores asociados al Theatre Genesis durante la década de los sesenta –que Bottoms (2002, 2006) ha denominado como su idiosincrático "realismo subjetivo"– sino también porque Shepard acabaría por convertirse en uno de los creadores teatrales más influyentes e innovadores del panorama estadounidense contemporáneo.

Theatre, concebido en 1968 por uno de los grandes creadores teatrales de vanguardia de los Estados Unidos, Richard Foreman. Hasta julio de 2014 fue sede del *Incubator Arts Project,* también vinculado al Ontological Theatre.

SEGUNDA PARTE

TEORÍAS DE LA IMAGINACIÓN

And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name

William Shakespeare, *A Midsummer's Night Dream*

But the aura around this book of Salinger's – which perhaps should be read by everyone but young men – is this: It mirrors like a fun house mirror and amplifies like a distorted speaker one of the greatest tragedies of our times – the death of imagination.

Because what else is paralysis?

The imagination has been so debased that imagination – being imaginative – rather than being the linchpin of our existence now stands as a synonym for something outside ourselves like science fiction or some new use for tangerine slices on raw pork chop – what an imaginative summer recipe – and *Star Wars*! So imaginative and *Star Trek* – so imaginative! And *Lord of the Rings* – all those dwarfs – so imaginative.

The imagination has moved out of the realm of being our link, our most personal link, with our inner lives and the world outside that world – the world we share. What is schizophrenia but a horrifying state where what's in here doesn't match up with what's out there?

Why has imagination become a synonym with style?

I believe that the imagination is the passport we create to take us into the real world.

I believe the imagination is another phrase for what is *uniquely us*.

John Guare, *Six Degrees of Separation*

Capítulo 4

El teatro de Shepard como teatro de imágenes: percepciones críticas

> Seeing is the key to illuminating the essential relationship between the play and the audience. Can seeing be evoked by a play? What is the state of seeing? What calls it into being?
>
> Sam Shepard, 'Days of Heaven Notebook'

Las palabras de Richard Gilman, uno de los críticos más perspicaces de la obra de Shepard, nos pueden servir como punto de partida para establecer dónde se ha situado en la literatura crítica la originalidad de Shepard como dramaturgo: no en sus ideas, sino en su creación de imágenes. "He speaks more to the eyes" escribe Gilman, "or to the ear (in terms of expressive sound, though not necessarily in terms of immediate sense) than to the mind" (1985, xii). El primer libro que se publicó en español sobre el teatro de Shepard, de Isaac Chocrón, lleva por título, precisamente, *El teatro de Sam Shepard: de imágenes a personajes* (1991), aunque en él, la cuestión de las imágenes se aborda de manera algo sucinta:

> El 'juego' de Shepard comenzó con imágenes en sus primeras obras en un acto, permitiendo y casi obligando al espectador a hilvanarlas según su criterio. Estas imágenes las escenifican personajes no identificables, quienes pueden cambiar de personalidades precisamente debido a ellas. Las mismas resultan contundentes no solamente a través de acciones, sino por el lenguaje mismo que debe mucho al habla cotidiana y más aún a la música rock. Lo importante no es lo que se dice sino cómo se dice (Chocrón 90).

La descripción de la dramaturgia 'imagística' de Shepard, si usamos un calco semántico del inglés para definirla, culmina con la enigmática enunciación de que Shepard más adelante llegaría a "crear personajes que además de integrar imágenes, son gente" (Chocrón 92). Tanto éste como otros ejemplos analizados en este capítulo acerca de la naturaleza de las imágenes en la obra de Shepard sugieren que se trata de un asunto que merece una atención crítica mucho más exhaustiva de lo que hasta ahora se ha llevado a cabo. Es, de hecho, al identificar la dramaturgia shepardiana como una dramaturgia de imágenes cuando nos percatamos de que, en efecto, como sugiere el dramaturgo y ensayista venezolano, *el modo* en que éstas se despliegan desde el escenario es lo que esencialmente configuró su originalidad.

Las imágenes del teatro de Shepard son muy diferentes de las imágenes del teatro de Beckett, o de las del teatro de los artistas de vanguardia norteamericanos con los que se ha identificado principalmente esa denominación desde que Bonnie Marranca editara en 1977 la antología *The Theater of Images*: Robert Wilson, Lee Breuer y Richard Foreman. El teatro de Shepard no se funda sobre una reconfiguración estilizada del espacio escénico inspirada en las artes visuales, sino que proyecta imágenes sobre todo desde el lenguaje. Como sugiere Ganz: "Not since the plays of Bernard Shaw were accused of presenting characters who merely made speeches on behalf of the author…have we had such theatrical loquacity. At any moment a Shepard character may burst forth into a big speech, a monologue almost Elizabethan in its linguistic fecundity" (213-14). Este crítico ofrece en su artículo "Sam Shepard: Iconographer of the Depths" una descripción mucho más pormenorizada de las imágenes del teatro de Shepard y de su extraordinaria intuición de las posibilidades de las imágenes visuales y verbales:

> Sometimes his images are stage pictures, Tilden entering with the vast armful of carrots in *Buried Child*, for example. But often they are pictures evoked by the language itself, such as that of the immense ejaculative explosion at the end of *Icarus's Mother*. And often these pictures pile up in vast accumulations such as the images of sweating, fornicating bodies in Stu's vision of sexual horror at the climax of *Chicago*. These pictorial conglomerations may not always be composed with perfect control, but they are rarely less than memorable… Shepard's drama is one of, literally, visionary intensity (Ganz 237-238).

Con la proyección verbal de imágenes puestas en boca de unos personajes exuberantemente elocuentes Shepard llegó a definir un estilo propio: "highly charged theatrical language, in the form of what may already be known as 'Shepardian' monologue" (Geis 46). Pero si se ha prestado una notable atención a la forma, y en particular a la forma en la que de manera más insistente el dramaturgo hizo que se reconociera su teatro de imágenes, a través de monólogos narrativos, apenas se ha reflexionado sobre la naturaleza de esos monólogos, sobre el hecho de que lo que Shepard en definitiva estaba escenificando una y otra vez era la actividad imaginativa de sus personajes dramáticos. En este sentido Herbert Blau sostiene que, lejos de las melancólicas o hasta siniestras confesiones de los personajes de Eugene O'Neill, cuando personajes como como Stu en *Chicago*, Howard y Frank en *Icarus's Mother*, Carol, Jim y Maid en *Red Cross* o Kent en *La Turista* inspiran profundamente y sueltan de golpe su parrafada, ésta se acerca más a lo que el crítico denomina como "Whitmanian flecks and flashes of a performing self, the body leaping through a slice of disjunct images to some other dimension, going with the flux of words, a long jazz riff of images reaching toward an identity" (1984, 523-24).

Los monólogos shepardianos pueden considerarse actos performativos y también actos de visualización, en los que lo que están haciendo los personajes en primera instancia es *imaginar* algo que no tienen ante su vista. En esta cualidad tan antidramática –pues concebir personajes cuya pasión es fantasear y dar una preferencia a lo que visualizan en sus mentes, en vez de hacer cosas, es aparentemente anticlimático– es donde encontramos la inesperada originalidad del teatro de Shepard. Cabe preguntarse qué interés podría llegar a tener el situar sobre un escenario a unos personajes que, sencillamente, juegan y fantasean y cómo logró el joven Shepard convertir esto en un evento teatral lo suficientemente sugestivo. La obra temprana de Shepard suplía la falta de medios técnicos y materiales con unos personajes cuya pasión es dejarse llevar por su fantasía, que, en un primer momento, adquiere la forma del *placer* de la narración imaginativa; una narración que, en su capacidad de abrir y desplegar dimensiones nuevas de la realidad, en su fuerza heurística, se convertía en un modo de abrir un cauce hacia la posibilidad cuyo potencial el joven escritor se atrevió a seguir sin condicionamientos de ningún tipo.

Visualización y lenguaje:
la exploración del acto creativo y la dimensión añadida del teatro

Las expresiones que se refieren a la índole intensamente 'imaginativa', 'creativa', 'inventiva' son muy frecuentes en la bibliografía crítica en torno a la obra dramática de Sam Shepard. En la introducción a la edición impresa de *La Turista* que Bobbs-Merrill publicó en 1968, Elizabeth Hardwick escribía, por ejemplo, "I have, in the months since, thought again and again about this play and the imaginative strength of it (1981, 67),[1] añadiendo además que Shepard poseía un impresionante talento literario y una extraordinaria inventiva dramática. También entre los volúmenes críticos dedicados a la obra del dramaturgo, uno de los más valiosos todavía hoy en día, el compendio de ensayos editado por Bonnie Marranca hace más de treinta años, posee igualmente un título tremendamente significativo, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard* (1981). No cabe duda de que la imaginación de todo autor, en cuanto creador, determina el grado de inventiva que percibimos en un texto. Pero no es la imaginación creadora de Sam Shepard, como persona, lo que es objeto de estudio y análisis en este libro, sino el modo en que el autor trasladó esa peculiar cualidad personal a una serie de personajes dramáticos, convirtiéndola así en uno de los ejes centrales de su teatro. Si bien el interés del dramaturgo por dotar a sus personajes de un lenguaje que, en sus propias palabras (Shepard 1977, 53), pudiera y consiguiera "evocar visiones en los ojos de la audiencia" es uno de los rasgos más emblemáticos del teatro de Shepard, resulta sorprendente que no se haya estudiado e interrogado en mayor profundidad, y de un modo extenso, cómo se despliega la preferencia recurrente por la visualización imaginativa, atendiendo a las múltiples estrategias dramáticas para representar esas visiones, el privilegio de las imágenes en la exploración de 'territorios emocionales' y los efectos ambivalentes de la función imaginativa.

[1] La crítica de *La Turista* de Elizabeth Hardwick fue publicada originalmente en *The New York Review of Books* en abril de 1967, y posteriormente se convirtió en la introducción para la edición impresa de la obra que Bobbs-Merrill publicó en 1968 [reproducida en Marranca (ed.), *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard* (1981)]. Se trata de uno de los documentos más valiosos para la comprensión y valoración de la recepción de la primera obra shepardiana, y desde luego, uno de los textos que sin duda más contribuyeron al ascenso de la carrera del dramaturgo. Cuando la obra se estrenó en el American Place Theatre en 1967, el dramaturgo manifestó su deseo expreso de no invitar a los críticos de prensa, como es habitual, y quizás este detalle fue significativo en la percepción de Hardwick, quien asistió por voluntad propia, y comprendió que la peculiar petición del dramaturgo tenía que ver con las formas de una nueva dramaturgia que requería también un 'nuevo público teatral' que no tuviese que estar necesariamente condicionado por la opinión de los críticos.

Si rastreamos la bibliografía crítica, encontramos que estas cualidades fueron reconocidas hace tiempo. Bonnie Marranca, en su heterodoxa introducción al volumen *American Dreams*, "Alphabetical Shepard: The play of words", escribe por ejemplo: "The emotions of the character are the projections of his personal imagery, beginning usually with a single perception and building into a long string of images (verbal, visual, aural) that embroider the initial perception or image beyond the immediate situation of the character to an area of his imagination" (1981, 19). Es más, Marranca define precisamente los trepidantes monólogos de la obra shepardiana, a los que denomina 'solos' –aplicando la terminología musical del jazz e inspirándose así en esa sensibilidad musical tan importante en el teatro del autor que nos ocupa– como 'actos de imaginación':

> By American standards of dramaturgy the speeches of Shepard's characters are too long and too narrative. Much of the background of the play is narrated; events which don't occur on stage are narrated; narration is used as a purely informational device; the solo itself breaks apart the structure by reconstituting the narrative line as a rejection of dialogue and an act of imagination (1981, 23).

True Lies: The Architecture of the Fantastic in the Plays of Sam Shepard (1993) es probablemente el único libro en el que se propone un análisis profundo de las predilecciones imaginativas del teatro de Sam Shepard, usando como paradigma teórico las definiciones de 'lo fantástico' de Eric Rabkin y Tzvetan Todorov. La propuesta de McGhee en *True Lies* es interesante por muchos motivos, entre ellos, por poner su énfasis en los textos mismos y no en la personalidad de Shepard. Sin embargo, pese a haber dirigido la investigación hacia un ámbito de la obra shepardiana que es esencial, restringir la interpretación a los criterios establecidos por los críticos mencionados para la percepción de lo fantástico,[2] es una estrategia

[2] Las tres condiciones principales para considerar que un texto pueda considerarse fantástico usadas por McGhee, que se erigen en los criterios fundamentales de su análisis son las siguientes: "First, 'the text must oblige the reader to consider the world of living persons and to hesitate between a natural and supernatural explanation of the things described'. The second condition, similar to Rabkin's signal of astonishment, is that the reader's hesitation 'may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work'. Todorov's third condition is that the 'reader' will reject both allegorical and poetic interpretations of the text and will maintain a state of ambiguity by suspending both belief and disbelief" (McGhee 3).

que, pese a estar plenamente fundamentada, resulta en última instancia limitada. En relación a uno de los textos más emblemáticos de la obra temprana de Shepard, *Cowboys #2*, McGhee sostiene que es paradigmática en cuanto reúne los tres criterios de lo fantástico establecidos por Todorov: "The audience must see Chet and Stu as living persons, must hesitate –as the characters do– between a natural and supernatural explanation of events, and must maintain a state of ambiguity, even as the lights dim (6). No cabe duda de que ésta y otras estrategias pueden mostrar el punto de vista de un "ironic fantasist" (McGhee 5) pero, si bien el dramaturgo reveló desde el comienzo de su carrera una debilidad por mostrar las fantasías de sus personajes, es difícil sostener que la obra dramática de Shepard se pueda adscribir a lo que se entiende en términos generales por literatura fantástica; ni que, como espectadores de una obra como *Cowboys #2*, y pese a su ambigüedad, creamos realmente que sus personajes puedan acaso pensar que se hallen ante algo sobrenatural: simplemente están jugando a los indios y a los vaqueros y es más bien la dislocación producida por sus infantiles fantasías lo que resulta tan perturbador. El volumen de McGhee abrió un camino interesante y poco común en la investigación de la obra dramática de Shepard sobre todo en lo que se refiere a un análisis textual muy riguroso, pero la intelectualidad del concepto de lo fantástico y su aplicación omite muchas cosas que son esenciales en el teatro de Shepard: el juego; la naturaleza de las imágenes evocadas por los personajes dramáticos que conforman ensoñaciones imaginativas como vehículos transmisores de la emoción; el potencial de las imágenes evocadas para abrir un espacio de posibilidad, que es donde podemos situar el lirismo de la obra de Shepard; la capacidad de la imaginación narrativa como estrategia existencial para proporcionar sentido momentáneo en una época en la que, en palabras de Derrida, "la ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación"(1989, 385); o los efectos que el descomunal desarrollo de los medios de comunicación de masas en el siglo XX han tenido inevitablemente en la conformación de nuestros imaginarios personales y cómo esto tiene una traslación escénica muy importante en la obra de Shepard.

En otro volumen publicado dos años después que el de McGhee, *Sam Shepard: Theme, Image and the Director* (1995), de Laura Graham, encontramos otra reflexión crítica, menos extensa que la anterior pero más amplia conceptualmente en su tentativa de situar e interpretar el teatro de Shepard como teatro de imágenes. Graham da comienzo a su capítulo, titulado "'Image Shots Are Blown': Shepards's

Visual and Verbal Library", con una cita tomada del *Rolling Thunder Logbook*, el diario de viaje escrito por Shepard cuando acompañó a Bob Dylan y su *troupe* en su gira por Nueva Inglaterra de 1975, y que merece la pena ser recordada:

> Any analysis of lyrics is destined to become as much of a drag as an indepth discussion of Freudian psychology and belongs to the domain of the critics anyway. My interest is in the inside process, the system of cellular shiftings that goes on as words come sliding from the past into the present. One thing that gets me about Dylan's songs is how they conjure up images, whole scenes that are being played out in full color as you listen. He's an instant filmmaker. Probably not the same scenes occur in the same way to everyone listening to the same song… How do pictures become words? Or how do words become pictures? And how do they cause you to feel something? That's a miracle (Shepard 2005, 53).

Graham, en su afán por estudiar la relación entre retórica y visión en la obra de Sam Shepard, basa su análisis en gran medida sobre un artículo del propio Shepard sobre el que es indispensable detenerse, el ya mencionado "Visualization, Language and The Inner Library", publicado por *The Drama Review* en 1977. Se trata de una fuente única, pues a pesar de que Shepard ha concedido numerosas entrevistas, ha escrito tan sólo tres ensayos a lo largo de su carrera en los que reflexione explícitamente sobre su propia obra dramática: y los tres juntos apenas suman diez páginas.[3] "Visualization, Language and The Inner Library" es sin duda

[3] En este sentido, la actitud de Shepard es muy diferente a la de otros dramaturgos, especialmente su contemporáneo David Mamet, quien ha escrito numerosos textos en los que analiza en detalle su poética, sus fuentes de inspiración o la tradición dramática a la que su obra se inscribe. Los otros dos ensayos escritos por Shepard son "Time", publicado por primera vez en *The American Place Theatre Newsletter* (1975), y "American Experimental Theatre: Then and Now", publicado originalmente en *Performing Arts Journal* 2.2 (1977). Ambos están reproducidos en el volumen de artículos editado por Bonnie Marranca en 1981 *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. El volumen también incluye el ensayo de Shepard publicado en *The Drama Review*, aunque las dos primeras palabras del título están invertidas respecto al original, por lo que el texto reproducido en la antología de Marranca lleva por título "Language, Visualization and the Inner Library". Si llamamos la atención sobre este cambio en el orden de las palabras, del cual desconocemos la motivación, es porque habitualmente se cita la reimpresión del año 1981 –pues, todavía hoy en día, la antología de Marranca mantiene su vigencia como un volumen secundario esencial para el estudio de la obra de Shepard–. Sin embargo, es más preciso el primer título porque, en el proceso creativo analizado por el autor, la visualización es el impulso primordial, al que sigue después su paráfrasis verbal.

el ensayo de mayor importancia de los tres, pues es el texto en que el autor aborda explícitamente su modo de concebir el acto creativo –un documento a partir del cual, además, se han extraído algunos de los conceptos, citas y tropos más usados en lo que podemos denominar 'el vocabulario crítico shepardiano'. En primer lugar, el autor insiste en el origen visual del acto creativo: "Visualization – right here is where the experiment starts. With the very first impulse to see something happening on stage. Any stage" (Shepard 1977, 50). El escritor se lamenta, a continuación, del hecho de que este primer impulso se confunda con una idea, e insiste que las ideas surgen de las obras y no al revés. Por otra parte, se trata de un proceso alejado de la alucinación o de la meditación inducida por el consumo de drogas: "These may all have an influence on the general picture, but they aren't the picture itself. The picture is moving in the mind and being allowed to move more and more freely as you follow it. The following of it is the writing part" (1977, 51). Un poco más adelante, Shepard distingue entre las diferencias entre soñar con los ojos abiertos y el proceso de visualización interna, en el que el escritor se convierte en 'an engaged watcher', un proceso distinto al de la ensoñación diurna o los sueños nocturnos:

> How is this inner visualization different from ordinary daydreaming or ordinary nightdreaming? The difference seems to lie in the idea of a "watcher" being engaged while writing, whereas ordinarily this watcher is absent. I'm driving a truck and daydreaming about myself in Mexico, but, in this case, I'm not really seeing the dream that's taking place. If I start to see it, then it might become a play (Shepard 1977, 51).

Y es sólo después de esto, cuando las palabras se convierten entonces en "tools of imagery in motion" (Shepard 1977, 52), y en herramientas con un potencial inigualable para trascender las limitaciones físicas de la escena:

> The structure of any art form immediately implies limitation. I'm narrowing down my field of vision. I'm agreeing to work within certain boundaries. So I have to be very careful how those boundaries are defined at the outset. *Language, then, seems to be the only ingredient in this plan that retains the potential of making leaps into*

> *the unknown*. There's only so much I can do with appearances. Change the costume, add a new character, change the light, bring in objects, shift the set, but language is always hovering right there, ready to move faster and more effectively than all the rest of it put together. It's like pulling out a 38. When someone faces you with a knife (Shepard 1977, 53-54; cursivas mías).

Toda forma discursiva, ya sea dramática o perteneciente a otro género, evoca imágenes en la mente de sus receptores (ya sean éstos espectadores, lectores u oyentes) y la percepción por parte de la audiencia de una representación teatral está determinada por la emergencia de una peculiar sinestesia de visión y audición.[4] Laura Graham insiste, no obstante, en que la imagen ocupa un lugar central en la dramaturgia de Shepard y su relevancia es mucho mayor que en aquellas obras realistas que dependen de la verosimilitud. La meditación sobre el acto creativo escrita por Shepard para *TDR*, citada ampliamente, respalda sin lugar a dudas esa posición central indiscutible de las imágenes, una predilección creativa que, de acuerdo con Graham, no implica que la comunicación de significado afectivo que se desprende de ella convierta a este teatro en un teatro antiintelectual: "form in the manner of image suggest itself initially and from that initial image and from subsequent forms content emerges" (Graham 179). Pero lo que finalmente se echa de menos en ésta y en otras lecturas críticas, pese a sus valiosos análisis del estilo dramático del autor estadounidense, es una interrogación acerca de si hay una razón detrás de esta predilección: por qué ocupan las imágenes, en definitiva, ese lugar primordial en la construcción del acto teatral. ¿Podría argumentarse acaso que se deba a la primacía del acto de visualización en el acto creativo del autor, tal y como ha explicado el propio Shepard? Si las imágenes ocupan un lugar central en la dramaturgia de Shepard puede deberse a algo tan obvio como que el dramaturgo estaba transfiriendo intuitivamente a sus personajes esa preferencia o esa habilidad propia para visualizar mucho antes de que él mismo llegara a reflexionar sobre la importancia de este proceso en el ensayo "Visualization, Language and the Inner

[4] El mismo Shepard aclara en el ensayo, un poco más adelante: "I seem to have come around now to the ear as opposed to the eye, but actually they work in conjunction with each other. They seem to be joined in moments of heightened perception" (Shepard 1977, 53). En el capítulo "The Audition of Dreams and Events" de su libro *The Audience*, Herbert Blau reflexiona ampliamente sobre este asunto (cf. Blau 1990, 100-101).

Library" años después. Shepard inició desde sus primeras obras una exploración continuada sobre las múltiples maneras de trasladar a escena la acción imaginativa de sus personajes, una exploración intuitiva sobre las posibilidades de *hacer visible lo invisible* en el teatro, que explicó a Kenneth Chubb de este modo:

> When you talk about images, an image can be seen without looking at anything – you can see something in your head, or you can see something on stage, or you can see things that don't appear on stage, you know. The fantastic thing about theatre is that it can make something be seen that's invisible, and that's where my interest in theatre is – that you can be watching this thing happening with actors and costumes and light and set and language, and even plot, and something emerges from beyond that, and that's the image part I'm looking for, that's the sort of added dimension (Shepard en Chubb, 197).

Resulta difícil establecer si esa 'dimensión añadida' a la que se refiere Shepard tiene que ver únicamente con esa intención manifiesta por parte del autor –al admitir su deseo de "evocar visiones en los ojos de la audiencia" (Shepard 1977, 53)– de su pretensión de extender la visualización como proceso primordial del acto creativo también al acto receptivo del evento teatral. En su prefacio a *American Dreams*, Marranca describe de esta manera su experiencia como espectadora de la obra de Shepard: "Reading or seeing a Shepard play reminds me of what critic Hermann Broch says of the true work of art: 'It dazzles you until it blinds you and then gives you back your sight'. That sense of being struck by lighting is for me, the great joy of art – to be confronted by an event or an idea that forever changes the way you look at the world" (1981, 8). Pese a que pueda resultar hiperbólica, la percepción de Marranca es significativa porque los términos que utiliza, no por casualidad, están vinculados muy específicamente a la visión y a la apertura de las posibilidades de lo escenificable en el espacio teatral. Lo que es argumentable es que el modo en que el dramaturgo logró crear un estilo propio en su afán por explorar la capacidad del teatro de hacer visible lo invisible, fue a través de un renovado interés por las posibilidades y las limitaciones de la capacidad imaginativa: la 'dimensión añadida' que Shepard incorporó con una intensidad sin precedentes en la dramaturgia de los Estados Unidos fue, sobre todo, la del acto *cotidiano* de imaginar y fantasear.

Shepard y la tradición literaria estadounidense: de las imágenes a la imaginación

En la extraordinaria inventiva de Shepard para explorar en el espacio escénico las iconografías de la interioridad podemos encontrar, simultáneamente, tanto el origen de su originalidad formal como el punto de conexión con las tradiciones dramáticas y literarias de los Estados Unidos. Como señaló John Lahr en su crítica para la revista *Plays and Players* del estreno en Londres de *Geography of a Horse Dreamer* (1974), la sociedad americana es la única que se define a sí misma por un sueño, "its stage legends and literature cluttered with desperate dreamwalkers – men staggering through life in a state of perpetual anticipation or dazed acceptance" (Lahr 46), ya sean Chaplin o Keaton, Aubrey Piper en *The Show-Off* (George Kelly, 1923), Willie Loman en *Death of a Salesman* (Arthur Miller, 1949), o Artie Shaughnessy en *The House of Blue Leaves* (John Guare, 1970).

Las peculiaridades como soñadores, fantaseadores y visionarios de los personajes del teatro de Shepard varían en cada obra, pero en todas ellas Shepard demuestra su maestría a la hora de proyectar imágenes a través del lenguaje verbal haciendo un uso de las palabras como "tools of imagery in motion" (Shepard 1977, 52). En términos retóricos, el interés por la inmediatez de las imágenes, y por el convencimiento de que la autenticidad de la imagen proviene de que se aprehende directamente, es un interés que conecta en cierto modo la obra del dramaturgo con la tradición modernista norteamericana, y en particular, con la poesía de los imagistas.[5] Siendo el teatro y la poesía géneros tan distintos no es posible

[5] Como es bien sabido, el imagismo tuvo plena vigencia como movimiento poético entre 1909 y 1917, y sus principales exponentes fueron Richard Aldington, H.D. (Hilda Doolittle) Ezra Pound, F. S. Flint, Ford Madox Ford (entonces Hueffer), Amy Lowell, William Carlos Williams, Skipwith Cannell, Allen Upward, John Cournos y James Joyce (los autores cuya obra apareció en el volumen editado por Ezra Pound *Des Imagistes*: *An Anthology*, publicado en 1914 en Nueva York por Albert y Charles Boni). La primera referencia impresa a "Les Imagistes" la hizo precisamente Pound en 1912 cuando incluyó como apéndice a su volumen *Rispostes* "The Complete Poetical Works of T.E. Hulme". En su prefacio a los cinco poemas de Hulme publicados ahí, Pound mencionaba una olvidada escuela poética creada en 1909, "a school of Images", refiriéndose a un grupo de poetas que se reunieron en 1908 bajo el auspicio de Hulme, a los que Pound se unió en 1909 cuando Hulme reorganizó el club en 1909 con F.S. Flint (cf. Gage 6). La difusión de los preceptos poéticos del Imagismo se debió sobre todo a Ezra Pound, quien publicó en la revista *Poetry* en 1913 los que han perdurado como los más emblemáticos documentos teóricos relativos a esta corriente poética, los ensayos "A few Don'ts by an Imagiste" y el ensayo "Imagisme". Ya durante esos años algunos poetas pusieron de manifiesto ciertas discrepancias respecto a los orígenes y los propósitos del grupo, afirmando puntos de vista diferentes a los que había promulgado Pound, y todavía ahora no hay

establecer una correlación absoluta entre los textos 'imagísticos' que Shepard confeccionó intuitivamente en los monólogos de sus primeras obras y la forma que, en la segunda década del siglo XX, adquirió la poética emergente del imagismo, que se expresó en seguida a través de una serie de prescripciones estilísticas muy definidas (Gage 6).[6] Sin embargo, más allá de estos preceptos, el imagismo se fundaba sobre una doctrina de la imagen que, al igual que las recomendaciones estilísticas, fue desarrollada principalmente por Ezra Pound. Ésta sería una vía para alejarse de las convenciones poéticas predominantes hasta ese momento precisamente porque la imagen era un vehículo idóneo para el rechazo de la abstracción. En la doctrina de la imagen podemos encontrar una cierta afinidad entre la obra del dramaturgo que nos ocupa y sus compatriotas y predecesores. Ésta puede observarse, por ejemplo, en la convicción expresada así por Pound:

> An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. […] It is the presentation of such 'complex' instantaneously that gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art" (Pound 4).

Shepard no se adentraría en el ámbito de la poesía –aunque algunos de sus relatos y de los textos dramáticos escritos en colaboración con Joseph Chaikin tienen carácter y forma poética– pero comparte intuitivamente, como escritor, estas otras indicaciones de Pound que encontramos también en el ensayo "A Retrospect": "Don't use an expression as 'dim lands *of peace*'. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the *adequate* symbol" (Pound 5; cursivas del autor). Significativamente, también el dramaturgo de Illinois, en el taller de escritura

---

unanimidad entre los especialistas académicos acerca de si tuvieron más peso las ideas de Hulme o las de Pound en la gestación de este movimiento (cf. Gage 5-31).

[6] El ensayo "Imagisme" firmado por Pound en el número de marzo de 1913 de la revista *Poetry: A Magazine of Verse*, contenía las que se convertirían en las tres prescripciones esenciales para la composición de un poema imagista. Éstas se hallan reproducidas en "A Retrospect" en *The Literary Essays of Ezra Pound*: "1. Direct treatment of the "thing" whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in a sequence of a metronome" (3). En "A Few Dont's" Pound aclaraba que las tres proposiciones no habían de tomarse como un dogma, sino como el resultado de una larga contemplación (Pound 4).

dramática que impartió como parte de las actividades del Bay Area Playwrights Festival III durante el verano de 1980, insistió ante sus alumnos en el valor de la especificidad y de lo concreto. Scott Wren, uno de los alumnos del taller, explica: "He emphasizes that we don't have to make things important. If they are specific enough, the situation is already important. […] The workshop never veered off this course. We approached everything from the senses, from being inside the character and listening, letting the experience itself generate the language" (78-80).

Si la apreciación y la búsqueda de la complejidad emocional e intelectual de las imágenes es una de las cualidades del estilo de Shepard, que conecta su escritura teatral con los rasgos de una determinada tradición nacional interesada por lo icónico, la propia definición del dramaturgo de su predilección por el uso de las palabras como herramientas de 'imaginería en movimiento' nos da también la clave de dónde se encuentra el punto de divergencia respecto a sus antecesores imagistas: en el movimiento. Dicha divergencia podría estar motivada por las diferentes convenciones que rigen géneros tan distintos como la poesía y el teatro pero, en cualquier caso, nos permite sobre todo reafirmar la proposición de que lo que Shepard lograría trasladar con una sagacidad inédita en la tradición norteamericana del siglo XX sería el dinamismo de la actividad imaginativa. El acto de imaginar depende de la emergencia situada de imágenes y de su flexibilidad, por ello, toma las imágenes dadas como oportunidades para la variación, divergencia y cambio de una determinada situación (Sepper 23). Las virtudes de la imaginación son intrínsecamente transitivas, pues el movimiento de unas a otras abre camino a *otras* cosas, *otras* situaciones, *otras* realidades. Si la escritura dramática de Shepard reflejó desde sus inicios una intuitiva desenvoltura para reflejar esa fuerza transitiva de la imaginación, las teorías de la imaginación también se convierten en un marco idóneo para poder apreciar la complejidad de la obra del dramaturgo.

El monólogo de Wesley del primer acto de *Curse of the Starving Class* (1977), una de las 'arias'[7] paradigmáticas del corpus shepardiano, nos permite apreciar que la visualización narrativa a la que nos invita como lectores o espectadores es un efecto *del lenguaje* –pues, como recuerda Mieke Bal (629), una prosa capaz de evocar imágenes precisas y concretas que nunca se alejan del plano de los sentidos,

[7] Michael Smith fue uno de los primeros críticos en usar el término operístico 'aria' para referirse a los monólogos shepardianos, enfatizando así su musicalidad (véase "Notes on *Icarus's Mother*" in *Five Plays by Sam Shepard.* Indianapolis: Bobbs Merril, 1967). Se trata de una denominación muy adecuada y muy usada por muchos otros especialistas.

permite que lector (y espectador) puedan percibir las imágenes que los personajes ven en su mente. Pero además de demostrar la destreza de Shepard como 'escritor sensorial', se trata también de un monólogo que no sólo reproduce a través del lenguaje el movimiento de una imagen mental a otra, sino que pone de manifiesto otras cuestiones, de diversa índole, que emergen en el complejo estudio acerca de la actividad imaginativa: su función de anticipación a lo que puede ocurrir y por ello su dependencia parcial y fundamental, aunque no total, de la memoria; la presencia crucial de aquel que imagina, que lejos de ser un testigo imparcial de actos noemáticos, es decir de actos mentales, introduce un plano noético (Ricoeur 1988) y se convierte en participante activo; y, por último, la supremacía de lo visual en la epistemología de la imaginación, aunque también refleja la importancia de todos los sentidos en la conformación de un escenario imaginado, y muy especialmente la relevancia de la imaginación auditiva:

> WESLEY: (*as he throws wood into the wheelbarrow*) I was lying there on my back. I could smell the avocado blossoms. I could hear the coyotes. I could hear stock cars squealing down the street. I could feel myself in my bed in my room in this house in this town in this state in this country. I could feel this country close like it was part of my bones. I could feel the presence of all the people outside, at night, in the dark. Even sleeping people I could feel. Even all the sleeping animals. Dogs. Peacocks. Bulls. Even tractors sitting in the wetness, waiting for the sun to come up. I was looking straight up at the ceiling at all my model airplanes hanging by all their thin metal wires. Floating. Swaying very quietly like they were blown by someone's breath. [...] Then I heard the Packard coming down the hill. From a mile off I could tell it was the Packard by the sound of the valves. The lifters have a sound like nothing else. Then I could picture my Dad driving it. Shifting unconsciously. Downshifting into second for the last pull up the hill. I could feel the headlights closing in. Cutting through the orchard. I could see the trees being lit one after the other by the lights, then going back to black (Shepard 1997, 137-138).

El monólogo de Wesley no acaba aquí: se extiende aún en la figuración de la llegada de Weston a la casa. El modo, además, en que va acortando las oraciones para ir yuxtaponiendo epigramáticamente imágenes muy precisas sirve para

acelerar el ritmo de las emociones producidas por esa sucesión de imágenes y sonidos, pues el interés en evocar percepciones sensoriales es un modo de poner el énfasis en la implicación emocional y afectiva, antes que en una implicación intelectual de los espectadores: "Feet coming. Feet walking toward the door. Feet stopping. Heart pounding. Sound of door not opening. Foot kicking door. Man's voice. Dad's voice. Dad calling Mom. No answer. Foot kicking. Foot kicking harder. Wood splitting. Man's voice. In the night. Foot kicking hard through door. One foot right through door. Bottle crashing. Glass breaking…" (Shepard 1997, 138).

Artículos como el de Elaine Scarry citado en la introducción, que muestran el interés crítico en las últimas décadas por la dimensión visual de la narrativa, nos ayudan a profundizar en la capacidad del lenguaje para reproducir imágenes, una capacidad que Shepard, junto con la musicalidad del lenguaje, supo trasladar al teatro con talento. Una de las cosas que al final de su análisis Scarry se pregunta es si seguir las instrucciones de grandes 'escritores sensoriales' para la visualización pudiera alterar la condición de nuestras propias figuraciones en las ensoñaciones cotidianas (Scarry 21). En el caso del teatro de Shepard, las visualizaciones que percibimos de boca de los actores que interpretan a los personajes como "writing that leaps off the page and is alive *in the air*" (Shepard en Wren 103; énfasis del autor), enmarcados dentro de una acción y una trama dramática, provocan percepciones muy distintas a las de la lectura de narrativa. "And where does the mind go? All the visions in space. All the things dreamed and seen in the air. Where do they go?" se pregunta el persoanje del Capitán Kidd en *The Mad Dog Blues*. Las imágenes verbales y las imágenes escénicas del teatro de Shepard se convertirían en un modo de indagar no sólo en cuestiones cognitivas relativas a la imaginación y la emoción, sino también, en un modo de evocar sobre un escenario el imaginario colectivo estadounidense, jugar con él, y transformarlo de maneras sorprendentes.

Capítulo 5

La obra temprana de Shepard desde la perspectiva de las teorías contemporáneas de la imaginación

> Hay otra definición en la que me reconozco plenamente, y es la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que habría podido ser. [...] La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas.
>
> Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*

La imaginación de los personajes fantaseadores del teatro de Sam Shepard no aparece siempre con la misma intensidad y con las mismas implicaciones. A veces emerge de manera sutil y la percepción que tenemos de ella depende del modo en que confluye, interfiere o es afectada por otros intereses temáticos que también han sido recurrentes en la carrera del dramaturgo estadounidense. En *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (2005), Leslie Wade, de hecho, define "the core concerns of his career [as]: masculinity, Western identity, and the individual stance towards communal relations" (2005, 293).

La preferencia por la visión y la inclinación fantasiosa de los personajes masculinos del teatro de Shepard revela no obstante –por el modo en que emerge desde múltiples perspectivas y en combinación con otros intereses– muchas de las cuestiones que aparecen en el debate contemporáneo sobre la imaginación. Se trata de un debate que, como veremos en este capítulo, es muy complejo por la propia inestabilidad inherente a la capacidad humana de crear imágenes y la percepción de su simultáneo potencial como herramienta para la transcendencia y como mecanismo de autoengaño: 'imaginación' es "un término de indefinida y polivalente significación" (Lapoujade 15). Sin embargo, es precisamente por ello por lo que usar como paradigma teórico algunas de estas teorías resulta idóneo para

la comprensión del teatro de Shepard, en el que esa naturaleza ambivalente y contradictoria de la imaginación queda siempre reflejada. En una entrevista de 1988, Shepard le explicaba a Kevin Sessums:

> Life is made up of contradictions. The tricky part is to stay right in the middle and not take sides, not walk over to one side in preference of the other. If you can stay right in the middle of contradictions, that's where life is. Exactly where it is. Right in the middle (Shepard en Sessums 78).

En esa misma entrevista Shepard intentaba explicar también por qué en sus obras apenas se tratan cuestiones políticas, alegando que siempre ha tenido un interés mayor por cuestiones de otra índole, como esas contradicciones que no pueden llegar a resolverse pero que se pueden, no obstante, afrontar: "and the only way to address it is by a poetic stance – in the truest sense. You go after it through feelings in the same way as a musician does. A musician doesn't address issues; he addresses something deeper" (Shepard en Sessums 75).

La carrera de Shepard es tan extensa y tan heterogénea que es muy arriesgado generalizar sobre ella. Sin embargo, no cabe duda de que el interés que el dramaturgo mostró desde los comienzos de su carrera por los territorios emocionales de la imaginación está en concomitancia con ese deseo de mostrar la vida misma como una inevitable sucesión de contradicciones. El interés por la complejidad de la funciones imaginativas de la vida humana permitiría al dramaturgo expresar su singular 'postura poética' ante las grandes cuestiones de nuestra existencia.

Pensar la imaginación: los principales paradigmas históricos

En *The Wake of Imagination*, publicado por Routledge en 1988, Richard Kearney demuestra que el concepto de imaginación tiene una compleja genealogía en la tradición occidental. Lo que entendemos hoy en día por imaginar es, obviamente, muy diferente a lo que se entendía en la Antigüedad o en la Edad Media, entre otras cosas porque ni Aristóteles ni Tomás de Aquino vieron la televisión, sugiere Kearney con humor (1998, 5). Una de las más recientes

definiciones, la que ofrece Donald Sepper en *Understanding Imagination*: *The Reason of Images* (2013), nos permite empezar a vislumbrar la complejidad de esta categoría:

> Imagination is a (psychologically) evocative, anticipatory, abstractional-concretional activity that follows upon actual perception. It allows the imaginer to (1) dynamically (re)position herself and incipiently explore, place, vary, connect, and re-present appearances originating within a field of concern, (2) attend and mark the field's potentials, and (3) exploit those potentials by projecting them to other fields (possibly new) in abstracted /concreted appearances (Sepper 19).

Aunque sea de un modo muy sucinto, conviene trazar los principales cambios de paradigma que se han producido a lo largo de la historia, pues, pese al cambio tan importante que se produjo durante el Romanticismo de un modelo eminentemente reproductivo a un modelo productivo, la capacidad de imaginar siempre ha generado controversia y suspicacia desde los orígenes de la civilización. Si siempre se ha reconocido como una facultad única, propia sólo de los humanos –aunque según Sepper algunos animales también poseen capacidades imaginativas básicas (2013, 18)– también fue percibida durante mucho tiempo como una suerte de regalo envenenado, una facultad capaz de ser simultáneamente transformada en el mayor peligro o en el mejor beneficio para el hombre, "a mixed blessing", en palabras de Kearney, quien añade: "Whether one follows the Greek version which traces the imaginative power of making (*techne demiourgike*) back to the Promethean theft of fire, or the biblical version of the origin of the creative drive (*yetser*) in the transgression of Adam and Eve, it is striking how the origins of humankind and of imagination coincide" (Kearney 1988, 2). Como recuerda el filósofo irlandés, en la tradición de exégesis bíblica la imaginación se identifica con el conocimiento de los opuestos, del bien y del mal, que produjo la caída del Paraíso y que, por lo tanto, queda vinculada también con el nacimiento del tiempo.[1]

[1] Kearney explica en más detalle la relación en nuestras narrativas fundacionales entre la finitud temporal marcada por la muerte y la transcendencia temporal como capacidad imaginativa: "The birth of time…corresponded to the specifically human experience of temporal transcendence as an imaginative capacity to recollect a past and project a future – that is, the capacity to convert the given confines of the here and now into an open horizon of possibilities. Once east of Eden, imagination

También en la cultura griega pronto se reconoció la doble naturaleza de la capacidad de imaginar. Con Platón, la imaginación (*eikasia*) recibió propiamente su primera formulación filosófica y, en la transición de una perspectiva mitológica a una perspectiva metafísica anticipada ya por algunos pensadores presocráticos, se planteó por primera vez de un modo analítico la compleja relación entre las imágenes (*phantasmata*/*eidola*) y la realidad. La filosofía platónica es significativa en cuanto estableció una condena clara de la imaginación –por considerarse una perniciosa e improductiva estrategia de simulación, una imitación del mundo visible (a su vez una mera imitación de las formas)– que, en general, se perpetuaría entre los autores latinos y entre los principales pensadores cristianos del período medieval, como San Agustín, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura. Si bien es cierto que el otro gran pensador griego, Aristóteles, sobre cuya filosofía se ha fundado en gran medida la tradición del pensamiento en la cultura occidental, concedió una legitimidad a la *phantasia* que no debe de ser desdeñada, esta capacidad continuaría siendo percibida durante mucho tiempo, en cualquier caso, como una actividad cognitiva mimética y reproductiva, más que como una habilidad capaz de originar significación por sí misma.

La importancia de la filosofía aristotélica se debe a que, pese a perpetuar un interés por la capacidad imaginativa del hombre desde una perspectiva epistemológica –es decir, por su papel en relación a la emergencia de lo verdadero y lo falso– se movió del plano de lo metafísico hacia el plano de lo psicológico, y frente al modelo epistemológico idealista de su predecesor propuso una percepción realista de la *phantasia*. Aristóteles no sólo fue el primer pensador que delineó cuidadosamente el poder de la imaginación como parte de una compleja teoría de la psicología humana y animal, sino que sería el primero en proclamar que el pensamiento no puede darse sin imágenes (Sepper 1). Esta concepción de la imaginación que quedaba, además, vinculada al deseo –en la medida en que ese deseo es de algo que no se encuentra presente y para lo cual se requiere de una imagen– supuso un cambio decisivo en la noción de esta facultad, porque atendía al proceso en que las imágenes se aparecen en la mente, pero seguiría persistiendo la creencia de que no podía erigirse en vehículo conducente al conocimiento de la verdad por su naturaleza ambivalente (Kearney 1988, 106-113). La misma

was free to spread its wings beyond the timeless into the regions of the no-longer and not-yet. And henceforth, the creative power of imagining would be seen as inseparable from the power to transmute nature into culture, to transform the wilderness into a habitat where human beings might dwell" (1998, 2).

etimología de la palabra fantasía, proveniente del griego *phantázesthei*, contiene las claves para entender la doble vertiente de un concepto que por un lado alude al *fenómeno*, es decir, lo que aparece y se hace visible, y por otro hace referencia al *fantasma*, lo que aparece, se manifiesta, pero como engañoso, como trampa. Como explica Lapoujade, la raíz *phan-* presente en los términos 'fantasía', 'fantaseador', 'fantástico', y de la que derivan '*phaino*' (brillar, aparecer) y '*phanero*' (que indica lo aparente, el fantasma, la visión, el sueño), revela la duplicidad inherente a un concepto de bivalencia ambigua y que denota "*un sincretismo muy especial y sorprendente de lo real y lo irreal* en cuanto el primero es dado y el segundo es ilusorio" (Lapoujade 136, cursivas de la autora).

La censura de la imaginación en las corrientes más influyentes de la tradición filosófica occidental se debe principalmente a la suspicacia que generaba el potencial de esta facultad para alterar el orden natural de las cosas y del ser, por una parte, y por otra, a la irreverencia, volubilidad e impredecibilidad a la que estaba asociada en su capacidad de deshacer o transgredir la lógica binaria que se había instituido casi como el único procedimiento eficaz de búsqueda de la verdad. Gilbert Durand, otro de los pensadores del siglo XX que como Kearney más ha insistido en reivindicar la importancia de la imaginación y, sobre todo, de lo imaginario como categoría antropológica[2], explica por qué:

> Cae entonces por su propio peso que si lo dado por la percepción o la conclusión de un razonamiento avanza las únicas propuestas «verdaderas», la imagen –que no puede reducirse a un argumento formal «verdadero» o «falso»– se ve desvalorizada como incierta o ambigua, ya que no se puede concluir de su percepción (su «visión»)

[2] Durand propuso una metodología original al estudio de lo imaginario que combina el estructuralismo de los años sesenta con la profundidad de las significaciones propias de las corrientes hermenéuticas. Si el trabajo de Kearney se centra más en los textos filosóficos y en la reflexión sobre la capacidad misma de imaginar, el estudio de Durand abarca un plano más amplio que el cognitivo al considerar lo imaginario como una estructura antropológica fundamental. Como explica Jean-Jacques Wunenburger en su prólogo al libro de Durand, *Lo Imaginario*: "Lo imaginario representa, mucho más ampliamente, el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual el individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte. Lo imaginario, al igual que las «formas simbólicas» para E. Cassirer, se convierte de este modo en una categoría antropológica, primordial y sintética, a partir de la que pueden entenderse las obras de arte, y también las representaciones racionales (por lo tanto, la ciencia misma) y a fin de cuentas el conjunto de la cultura" (Wunenburger 10).

> una única proposición formal «verdadera» o «falsa». La imaginación es así sospechosa, mucho antes de Malebranche, de ser «maestra de error y falsedad». La imagen puede abrirse al infinito a una descripción, a una inagotable contemplación. No puede ser bloqueada en el enunciado neto de un silogismo. Propone un «real velado», mientras que la lógica aristotélica exige ya «claridad y distinción» (24). [3]

El cambio de un paradigma teocéntrico al paradigma antropocéntrico que se produjo en la modernidad alteraría, naturalmente, la percepción de la acción de imaginar y su significación. El pensamiento de Kant y los idealistas alemanes como Fichte y Schelling (quienes se refieren a la imaginación con los términos *Phantasie* o *Einbildungskraft*), fueron decisivos en anticipar y respaldar la gran celebración de la imaginación como actividad creadora que se dio en todo el movimiento romántico al situar a la imaginación como mediadora entre la percepción y los conceptos, entre el sentido y el pensamiento, reconceptualizando su poder de síntesis y esquematización para concebirla como la actividad especulativa más libre. Samuel Taylor Coleridge, escribiendo bajo la influencia filosófica de los anteriores, definiría en el decimotercer capítulo de su *Biographia Literaria* (1817) la imaginación "or the esemplastic power" (153) –llamando la atención así sobre su función unificadora– en términos cuasi divinos y marcando las directrices que habría de tomar la poesía romántica en el siglo XIX:

> The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the

[3] En *Lo Imaginario* (2000) Durand atribuye lo que denomina la "iconoclasia endémica" de Occidente principalmente a dos herencias ancestrales: el monoteísmo afirmado por la Biblia (que va en contra de la propensión intrínseca en el politeísmo a acoger imágenes (2000, 19) y el "método de verdad emanado del socratismo que se funda en una lógica binaria (es decir que tiene sólo dos valores: el uno falso y el otro verdadero), lo cual iba a transformarse, a través de la herencia de Sócrates, y después de Platón y Aristóteles, en el único procedimiento eficaz de búsqueda de la verdad" (2000, 23-24). Por otra parte, Castoriadis insiste también: "This ballet, this hide-and-seek game, should of course be explained, or rather understood. The main factor seems to me to be that philosophy from the start has been a search for the truth (*aletheia*) as opposed to mere opinion (*doxa*), and truth was immediately correlated with *logos*, *nous*, *ratio*, Reason, *Verstand* and *Vernunft*. *Doxa* was linked with sense impressions, or imagination, or both, and left at best to the 'sophists' and sceptics" (137).

> conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead (159-160).

Charles Baudelaire, por su parte, en su serie de artículos "Salon de 1859" publicados originalmente en *La Revue Française*, denominaría la imaginación como una "mystérieuse faculté que cette la reine des facultés" (26).

Los dos principales modelos de imaginación a los que se ha hecho referencia, el mimético y el productivo, fueron profundamente cuestionados por los discursos del posmodernismo, que nos insta a referirnos a un modelo paródico de imaginación, pues dado el 'giro lingüístico' que se dio en la filosofía del siglo XX, es imposible defender ya que pensemos únicamente en términos de imágenes, o pensar que la imaginación individual pueda erigirse en origen puro de significado. En referencia a la imaginación creadora, Kearney sugiere que el modelo del inventor productivo en el que creían los románticos, ha sido inevitablemente sustituido por la figura del *bricoleur*, "someone who plays around with fragments of meaning which he himself has not created" (1988, 13). En la civilización de la imagen, después de un siglo, el siglo XX, en el que el desarrollo de las técnicas de reproducción y de los medios de transmisión de imágenes tuvieron un desarrollo sin precedentes, es ya ilusorio sostener, estando como estamos rodeados y seducidos permanentemente por imágenes que casi tan pronto como aparecen son inmediatamente sustituidas por otras, que nuestra mente pueda permanecer impenetrable, no contaminada, frente a tal "inflación de imaginería del todo preparada al consumo" (Durand 17). El artista se convierte así en un jugador más en el juego de los signos e, inmerso en complejas redes y anónimas interacciones de imágenes, a lo más que puede aspirar es a reproducir, simular y parodiar esas mismas imágenes. Pero también el actual paradigma de la ex-centricidad, que puso fin a la creencia en la filosofía humanista mediante una nueva concepción del sujeto que es excéntrico a sí mismo –es decir, que no funciona ya como un individuo autónomo e independiente capaz de erigirse en el centro originario de la expresión de sí mismo, en agente de su propia individualidad– pone en entredicho la credibilidad o incluso la fe antes otorgada a esa facultad imaginativa del ser humano, poniendo en duda que pueda llegar a

erigirse, dadas estas premisas, en un mecanismo fundamental para la emergencia de significación. ¿Es posible acaso, en un cosmos bombardeado día y noche por una infinidad de imágenes mediáticas, la emergencia de una visión original? Cuál es la función de la facultad humana para imaginar en un contexto en el que parecemos estar atravesados por un imaginario cuyo origen es imposible de establecer y que en ningún caso somos capaces de controlar, es una de las cuestiones de mayor repercusión en los debates contemporáneos. Si asistimos, en este contexto, inevitablemente, a la muerte de la imaginación, es una cuestión que ha sido debatida desde las últimas décadas del siglo XX, y según Gratton y Manoussakis (2007), la muerte de la imaginación no es solamente una preocupación filosófica. La omnipresencia de los medios digitales, que imposibilitan la distinción entre imagen y realidad, hizo que ya en los años noventa del siglo pasado, en un discurso muy provocador, algunos filósofos como Jean Baudrillard pusieran en duda la existencia de conflictos bélicos como la Guerra del Golfo, dado que para una masa global de telespectadores ésta y otras guerras son sólo realidades mediáticas y, como recapitulan Gratton y Manoussakis, "in this way there is no original meaning behind any image, let alone a meaning centered in a self-present subject, and each image refers only to other images in a disseminated field of imagery" (xviii).

El imaginario shepardiano

Todos aquellos que estén mínimamente familiarizados con la obra dramática de Sam Shepard saben que en ella quedan reflejadas con insólita viveza las preocupaciones expresadas por Gratton y Manoussakis respecto a la suplantación de la imaginación individual por un imaginario colectivo fundado en una hiperrealidad mediática. El impacto de ese imaginario proveniente de los universos simbólicos de los medios de comunicación de masas y de la cultura popular ocupó desde el principio un lugar privilegiado en los espacios dramáticos concebidos por el dramaturgo. "No one in America has ever written plays quite like Shepard's, in fact very few American dramatists have been able to unite personal and national consciousness in so startling and intense manner", sostiene Bonnie Marranca (1981, 8) de la obra del dramaturgo; y es que ese reconocimiento por parte de el público de una 'consciencia nacional' a partir del despliegue en escena de las consciencias individuales de los personajes emerge, justamente, por el hecho de

reconocer un imaginario común. Como precisa Antón-Pacheco (2005), el material de Shepard está tomado de la cultura popular, de elementos del folklore estadounidense, o de películas de Hollywood:

> películas del Oeste, policíacas de la serie negra y de ciencia-ficción, así como de la música country o del rock-and-roll, expresando todo ello a través de un lenguaje proveniente del discurso contaminado de los medios de comunicación. Sus obras transcurren en habitaciones de moteles o en apartamentos que aparecen repletos de los desechos de la sociedad de consumo, o, simplemente, amueblados con los enseres imprescindibles, que, en cualquier caso, establecen una iconografía familiar para cualquier espectador (108).

Indios hopis y apaches, vaqueros, activistas contraculturales, Mickey Free, Pecos Bill, Jesse James, Paul Bunyan, Marlene Dietrich y Mae West, extraterrestres, adolescentes pertenecientes al 4-H Club, *cheerleaders*, estrellas de rock inspiradas en Lou Reed o en Keith Richards son, efectivamente, algunos de los personajes que desfilan por una obra dramática que evoca una iconografía específicamente estadounidense. Shepard no es ni mucho menos el único dramaturgo norteamericano en haber introducido en su obra dramática iconos de la cultura popular: Thomas Babe, Terrence McNally, Jean-Claude Van Itallie o John Guare también incorporaron con originalidad el impacto de la cultura mediática a la tradición dramática estadounidense en la segunda mitad del siglo XX. Michael McClure, quien compuso una serie de singulares obras con peculiares personajes hibridados, *The Gargoyle Cartoons* (1971),[4] en la censurada *The Beard* (1965) ya había concebido años antes un tórrido encuentro escénico entre Billy The Kid y Jean Harlow. Adrienne Kennedy, por su parte, exploraría en *A Movie Star has to*

[4] En el caso de los *cartoons* de McClure, que él mismo define en la edición impresa de las obras como "dream beams to be performed with music and dancing in groups of two to five plays [that] can be put together like a bracelet made of an eagle's claw, a jade chip, a bubble and a tuft of thistledown", la intención detrás de concebir personajes como trolls, ogros, gusanos, caracoles gigantes o albóndigas, unas criaturas híbridas cómicas y monstruosas, está dirigida, no obstante, en una dirección crítica diferente a la de sus contemporáneos. Más que una crítica directa a la hegemonía mediática de la cultura popular refleja una preocupación por la necesidad humana de comportarse dentro de unas normas sociales represivas y restringir así su verdadera naturaleza animal (cf. Michael McClure. *Gargoyle Cartoons*. New York: Delacorte Press, 1971).

Star in Black and White (1976) las complejas implicaciones que supone su identificación como afroamericana con actrices de Hollywood como Bette Davies.

En *Popular Culture Icons in Contemporary American Drama* (2003), Konstantinos Blatanis estudia con rigor y perspicacia la influencia de la cultura popular en la obra de Shepard –que tiene una presencia notable en libro– y en la de sus coetáneos, demostrando que hay toda una generación de escritores teatrales estadounidenses que, al trasladar el impacto de esas narrativas bidimensionales recibidas sobre todo a través de la televisión a un espacio escénico tridimensional, pusieron en evidencia la desintegración de los límites entre las categorías de lo real y lo hiperreal, el yo y el simulacro, el sujeto y el objeto o el ámbito de lo público y de lo privado (17).

Antes, no obstante, de que la obra de Shepard diese un viraje en los setenta con obras como *The Tooth of Crime* o *Angel City*, en las que imaginación y lenguaje emergen como artefactos culturales predeterminados por la sociedad y conducen en la civilización de la imagen a una necesaria heteronomía imaginativa –en oposición a la autonomía de un individuo que ya no es tal–, sus obras anteriores revelan, por el contrario, un interés intuitivo y menos premeditado por el acto mismo de imaginar como actividad cotidiana y también como una actividad con un enorme potencial escénico. La actitud de Shepard respecto al ambivalente potencial de la acción de imaginar iría variando a lo largo de los años pero, en las obras teatrales de la década de los sesenta, la escenificación de las predilecciones imaginativas revelaría una valoración de la imaginación que, si bien no puede ya alcanzar ese ideal romántico de la imaginación como herramienta creativa con la que transcender todo límite, tampoco revela esa percepción nihilista y paródica que parece la única opción posible o aceptable en el pensamiento de la posmodernidad. En la obra temprana de Shepard emerge una representación de la actividad imaginativa afín a la evolución de la concepción fenomenológica de la imaginación a mediados del siglo XX y también a la reciente aspiración en el siglo XXI –al menos desde el ámbito de la filosofía de la ciencia (Sepper 2013) y de la psicología narrativa (Andrews 2014)– de recuperar el debate en torno a la imaginación para cuestionar las posiciones que proclaman su muerte y reivindicar, por el contrario, su vital importancia como una actividad cognitiva que regula también las acciones más básicas de nuestras vidas cotidianas.

La escenificación de la 'acción imaginante' en la obra temprana de Shepard

Enfatizar el carácter imaginativo de la primera obra shepardiana nos permite revalorizar el valor dramático de sus largos monólogos narrativos. Si uno piensa en una obra como *Chicago*, cuya acción se reduce esencialmente a la narración imaginativa que Stu, el joven protagonista, narra frente a la audiencia sin salir de la bañera donde se encuentra parapetado, se percata de la osadía de construir casi todo un evento dramático sobre esa demostración de escapismo elocutivo. Pero podríamos decir que Shepard, intuitivamente, convierte esta situación, citando a Paul Ricoeur, en "la apercepción, la visión súbita, de una nueva pertinencia predicativa, a saber, una manera de construir la pertinencia en la impertinencia" (1988, 99).

A la hora de evaluar la escenificación de la acción imaginante que una y otra vez se sucede en las primeras obras de Shepard, nos encontramos con un obstáculo no poco relevante: el hecho de que la imaginación, como actividad humana, pese a ser considerada, en palabras de Richard Kearney, "the foundationless foundation of our 'Knowledge of all things'; […] the blind spot of truth which enables us to see things as identifiable objects without itself being seen… the invisible source of our vision: that which makes our world possible" (1998, 53), es también una de las actividades cognitivas que más controversia ha creado, y crea todavía dentro del debate filosófico por su carácter ambiguo y contradictorio. Johann P. Arnason (1994), al llamar la atención no sólo sobre la asimetría sino hasta la inconmensurabilidad, en la historia de la filosofía occidental, entre el estudio y elaboración sustanciada del concepto de razón –sobre cuyos presupuestos se ve fundada casi incontestablemente la tradición del pensamiento occidental– y las incursiones mucho más escasas en la problemática de la imaginación, sugiere que esta brecha puede deberse también, en gran medida, a la difícil disociación de la segunda de los conceptos de consciencia, subjetividad y cultura. Esto es algo que se puede apreciar claramente en la obra dramática shepardiana, pues es difícil decidir si sus monólogos narrativos son actos de consciencia, puros estallidos imaginativos, expresión de la subjetividad del personaje, el deseo de construir a través del lenguaje un mundo o un ambiente liberador o, lo que parece efectivamente más plausible, todo ello a la vez.[5] Lo que resulta verdaderamente

[5] Otra cuestión no menos importante es la naturaleza pluralista y polisemántica de la categoría imaginación. Kearney analiza en su obra las versiones más influyentes: "the Hebrew *yetser*, the Greek

interesante en la obra temprana de Shepard es, en primer lugar, la insistencia misma en llamar la atención sobre la capacidad humana de formar imágenes y de transformarlas, pues como sugiere Gaston Bachelard, "queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*" (1958, 9; cursivas del autor).

En la introducción a su libro *Poetics of Imagining*, Richard Kearney se pregunta, en relación a su proyecto de trazar una genealogía de la imaginación en la filosofía occidental, sobre la necesidad misma de pensar la imaginación cuando se trata de una actividad en la que nos vemos inmersos a diario, de día, de noche, despiertos, cuando fantaseamos acerca de planes futuros o deseamos que vengan tiempos mejores. ¿Por qué someter la naturaleza de la imaginación, en definitiva, a una interrogación intelectual, cuando sabemos que no seríamos humanos sin ella? He aquí la respuesta del pensador: "But precisely because imagining is such an immediate and inextricable feature of our experience it is easy to take it for granted, to assume it as a given. As a result, we usually lapse into an attitude of inattentiveness, ceasing to worry about the everyday ins and outs of imagination, forgetting to ask about its origins and ends" (Kearney 1988, 1).

El teatro de Shepard no plantea la necesidad de 'pensar' la imaginación pero, al abrir intuitivamente un espacio para esa experiencia cotidiana cuya representación escénica no había entrado dentro de los parámetros habituales de una dramaturgia tradicional, estaba confiriéndole un renovado valor estético que permitía recuperar, en el espacio teatral, lo que Shklovsky sugirió al acuñar el término 'desfamiliarización': la sensación de las cosas tal y como son percibidas, no tal y como las conocemos. Eso es esencialmente lo que acontece en obras como *Chicago, Icarus's Mother, Red Cross* o *La Turista*, pues a través de ellas, percibimos con un vigor poco frecuente que la acción natural de imaginar y fantasear puede convertirse en una auténtica aventura vital y estética.

---

phantasia and *eikasia*, the Latin *imaginatio*, the German *Einbildungskraft* and *Phantasie*, and, of course, the English and French imagination" (1988, 15). Pese a las diferentes connotaciones lingüísticas y culturales, Kearney (1988), Lapoujade (1988), Warnock (1976) coinciden en señalar en la referencia común a la función de crear imágenes.

Debido a las idiosincrasias de la obra temprana de Sam Shepard, el apasionante recorrido crítico establecido por Richard Kearney en otro libro posterior a *The Wake of Imagination*, *Poetics of Imagining* (1998), proporciona directrices y reflexiones que resultan esclarecedoras a la hora de leer y analizar su teatro como una obra dramática que presenta una singular poética de la imaginación. En este último volumen, Kearney repasa las principales aportaciones contemporáneas desde que la fenomenología husserliana cambiara radicalmente la percepción de la acción de imaginar y la dirección que a partir de ahí tomaron los estudios en este campo.[6] De hecho, la apreciación de la dimensión lingüística del acto imaginativo hasta llegar a reivindicarlo como un instrumento de innovación semántica es la culminación de una evolución en el debate acerca de la imaginación llevada a cabo por los principales discípulos existencialistas y hermeneúticos de Husserl –a saber, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Bachelard y Ricoeur– a partir de que éste inaugurase a principios del siglo veinte una redefinición de la imagen mental no como una cosa en la consciencia, sino como un *acto* de consciencia, una re-descripción fenomenológica de las imágenes que imaginamos como una actividad intencional [7] y no como una representación estática en nuestras mentes. De este modo, con la evolución llevada a cabo por los discípulos de Husserl, el hecho de imaginar se conceptualiza como un acto productivo de consciencia, en vez de una mera reproducción de algo en la mente: el acto de imaginar supone ahora una síntesis que acaba con la dualidad entre lo sensible y lo inteligible y no es ya una idealización caprichosa, sino un instrumento de innovación semántica.

[6] Kearney se refiere en su libro al 'proyecto fenomenológico' establecido por Husserl de un modo *amplio* pues, considerado de esta manera, se puede hacer extensivo también al *existencialismo* de Sartre y Merleau-Ponty, a la *poética* de Bachelard, a la *deconstrucción* derrideana y de Lyotard o la *hermenéutica* de Ricoeur o Vattimo. Kearney aclara: "The phenomenological movement, considered in this extended sense, embraces various critiques and surpassings of Husserl's initial formulation of the project. But all its variations share the virtue of inviting us to think again, to go back to beginnings, to question anew. This has the methodological advantage of enabling us to ask what things *mean* –as if we were asking for the first time. We no longer take 'things themselves' for granted"(1998, 4-5; cursivas del autor).

[7] No debemos entender el término 'intencional', necesariamente, como un acto de voluntad, sino en cuanto la consciencia es siempre consciencia *de* algo. Husserl recuperó, a través de Brentano, el sentido escolástico del término, de modo que la intencionalidad "es lo mismo que referencia a un objeto (representado, juzgado, amado u odiado) y lo típico de los actos psíquicos es que apuntan necesariamente a un objeto bajo alguna de las modalidades señaladas" [M. Cruz Hernández. "Intencionalidad" en Quintanilla, Miguel A. *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976, p. 227].

Proponer un análisis de carácter fenomenológico de la obra teatral de Shepard está fuera del alcance y de los objetivos de este libro, pero al incorporar las apreciaciones sobre la imaginación de Bachelard, Ricoeur, Sartre o Castoriadis a la lectura de ésta, su minuciosa traslación escénica de los fenómenos subjetivos se hace aún más patente. Shepard sostiene que "the organization of living, breathing words as they hit the air between the actor and the audience actually possesses the power to change our chemistry" (1977, 53). Más allá del deseo de establecer una comunicación afectiva con el público, parece que los textos teatrales de Shepard nos invitaran a ser *espectadores* en un sentido mucho más amplio, incluso a adquirir la posición de espectador en el sentido fenomenológico del término,[8] en cuanto son obras que consiguen mostrar con mucha viveza *cómo* se nos presentan las cosas en la consciencia y, en consecuencia, a cambiar nuestra actitud respecto a aquello que, como el placer de fantasear, por ser percibido habitualmente como natural, nos pasa a menudo desapercibido.

Como veremos en el análisis de *Chicago* y de *Red Cross*, la representación de la interioridad como una secuencia de imágenes, más que como la tradicional sucesión de pensamientos asociada al monólogo teatral, nos permite sugerir que lo que la obra de Shepard de la década de los sesenta estaba trasladando al espacio escénico con una viveza inaudita era, sencillamente, la idiosincrasia formal de la actividad psíquica y su naturaleza visionaria: como la describiría Jung, el alma como una sucesión de imágenes. La obra teatral de Sam Shepard se ha prestado con facilidad a análisis psicoanalíticos pues, efectivamente, y sobre todo en los primeros textos, el joven escritor estaba dramatizando la agitada vida psíquica de sus personajes. Privilegiar el concepto de imaginación y su tratamiento, escenificación, valoración y evolución en la obra Shepard desde perspectivas no psicoanalíticas no implica necesariamente desacreditar esta corriente, sino que nace más bien del deseo de complementar las aportaciones que se han hecho desde ese ámbito. Cornelius Castoriadis llama la atención, en su minuciosa consideración

[8] Una de las propuestas asumidas por la fenomenología como método crítico de indagación de la esencia de los modos del conocimiento fue un cambio radical de actitud consistente, en palabras de Abbagnano y Fornero (1996), "en asumir la actitud de un espectador" a la hora de percibir la esencia de los actos mediante los cuales la consciencia se relaciona con la realidad y le da una significación. Este cambio en la actitud es la "*epoché* fenomenologica" (735; cursivas de los autores). Los autores explican esta estrategia de distanciamiento así: "A differenza della psicologia, la fenomenologia pura non è una scienza de fatti ma di essenze (è una scienza *eidetica*) e i fenomeni di cui essa si occupa non sono reali ma irreali. Per raggiungere il piano della fenomenologia è quindi indispensabile un mutamento radicale di atteggiamento, un mutamento che consiste essenzialmente nel sospendere l'affermazione o il riconoscimento della realtà che è implicito in ogni atteggiamento naturale" (735).

sobre la imaginación individual y social en "Radical imagination and the social instituting imaginary" (1996), precisamente, sobre la importancia de la aportación del psicoanálisis freudiano para el estudio de una materia, la imaginación, que ha sido durante tanto tiempo objeto de tanta negligencia crítica.[9] Tras mencionar las que considera las aportaciones más significativas en el pensamiento occidental a la reflexión sobre el papel primordial de la imaginación –que incluyen las vacilaciones de Aristóteles en *De Anima*, una larga tradición en Gran Bretaña desde Hobbes hasta Coleridge, su redescubrimiento en la *Crítica de la razón pura* (1781) de Kant y su enigmática reducción en la segunda edición del volumen (1787), o las contribuciones de Heidegger y Merleau-Ponty en *Kant y el problema de la metafísica* (1929) y *Lo visible y lo invisible* (1964), respectivamente– Castoriadis concluye su repaso: "not to speak about Freud, who talks throughout his work about what is in fact imagination, and accomplishes the feat of never mentioning the term" (136).[10]

La aplicación de las teorías psicoanalíticas por parte de varios críticos para la interpretación de las imágenes evocadas en el teatro de Shepard ha demostrado ser esclarecedora, sobre todo para poder demostrar que esas narraciones que parecían en un primer momento tan anárquicas demostraban, pese a todo, en su búsqueda de un principio de unificación en la visión misma, una cierta coherencia, así como para dotar de sentido a las inusitadas pautas de comportamiento de los personajes

[9] Castoriadis define la 'imaginación radical' "of the singular human being that is the psyche or soul" (136) usando el término 'radical' para diferenciarla de la 'imaginación secundaria' "which is either reproductive or simply combinatory (and usually both); and second, to emphasize the idea that this imagination is *before* the distinction between 'real' and 'fictitious'. To put it bluntly: it is because radical imagination exists that 'reality' exists for *us* – exists *tout court* – and exists *as* it exists" (138; cursivas del autor).

[10] Castoriadis se refiere un poco más adelante, con mucho más detalle, a los que se refiere como los 'inmensos descubrimientos' hechos por el padre del psicoanálisis: "Freud never thematizes imagination as such. One has to use unsystematized, though seminal, indications in his work, to draw rigorous and radical consequences from these and also to go beyond them in order to reach the reality of radical imagination. Among these indications, the main ones are the 'magical omnipotence of thought'... and the (practically equivalent) assertion that there is no distinction, in the unconscious, between a strongly cathected representation and an actual 'perception', that is, that there are not in the unconscious 'indices of reality'. Wherefrom we can draw almost immediately a cardinal principle: for humans, representation pleasure prevails as a rule over organ pleasure, from which it also results that both representation and pleasure are de-functionalized in humans" (146). La importancia de la falta de distinción entre imágenes emocionalmente connotadas y percepción en el inconsciente cobra una gran relevancia en una de las obras de Shepard más importantes de la década de los ochenta, *A Lie of the Mind* (1985).

masculinos.[11] Sin embargo, el intento de *explicar* o encontrar necesariamente unos modelos preestablecidos, unas causas, unas patologías descritas con fines universalizantes, una omnipresente referencia a los procesos de edipalización, pueden convertirse en un modo de "sobrecargar la psicología del presente" (Bachelard 1982, 75) que con tanto vigor emerge en una dramaturgia que no busca asirse a la certeza de una causa para la emergencia de la significación. Dar preferencia al término imaginación es, más bien, un modo de poner el énfasis en las connotaciones de esta palabra: en su conexión con las *imágenes* en el sentido más amplio, pero también en su conexión con la idea de creación (*poiesis*), que en el primer teatro de Shepard emerge precisamente en lo que Bachelard denomina "las fuerzas vivas del lenguaje":

> La psicología de lo lejano no debe sobrecargar la psicología del ser presente, del ser presente en su lenguaje, vivo en su lenguaje. Las ensoñaciones poéticas nacen así, sea cual fuere su lejano origen, de las fuerzas vivas del lenguaje. La expresión reacciona poderosamente sobre los sentimientos expresados. Al limitarse a responder con esa sola expresión: regreso a la madre, a los enigmas que se multiplican al expresarse, el psicoanalista no nos ayuda a vivir la vida del lenguaje, una vida hablada que vive en el matiz (1982, 75).

[11] Bottoms (1998) hace un uso recurrente de los arquetipos junguianos a lo largo de todo su libro, pues se revelan muy útiles para la interpretación tanto de las primeras obras como de obras de madurez como *True West* (1980), dado su deseo expreso de explorar la división del yo, "the sense of what it feels like to be two sided", en palabras del propio Shepard. En relación a la obra temprana de Shepard, Bottoms vincula la crisis de identidad masculina de los primeros personajes dramáticos del teatro de Shepard, por una parte, a la teoría jungiana del *trickster*, pues el desprecio hacia la moralidad y los tabús, la predilección por lo escatológico y lo erótico y esa omnipotencia solipsista proveniente de querer transformar la realidad re-imaginándola epitomizan, según el autor, "the mischievous, childlike abandon of the trickster character-type which –according to Jungians– appears in similar forms in mythologies worldwide. This archetypal figure is said to represent the creative exuberance of male childhood, a fact that casts an entirely different kind of light on Shepard's stated concern for rediscovering a sense of play 'as in kid'" (1998, 44). Por otra parte, Bottoms hace referencia a lo que Freud denomina la perversidad polimórfica, el placer erótico que los niños encuentran en su propio cuerpo. Otra aplicación de las teorías freudianas y posfreudianas al análisis de la obra de Shepard es el artículo de Leonard Wilcox "Language and Desire: The Abject in Shepard's *Red Cross*" (1988), en el que se encuentran no sólo paralelismos entre la estructura de la obra y el funcionamiento de los sueños teorizado por Freud en *La interpretación de los sueños* (1900), sino también una clara expresión del modelo lacaniano del deseo. La distinción lacaniana del orden de lo simbólico y del orden de lo imaginario también fue trasladada con mucho éxito por la crítica feminista (Hall, 1993; McDonough 1997, 2002) en la década de los noventa para la interpretación crítica de *Fool for Love* y *A Lie of the Mind*.

A menudo se ha llamado la atención sobre la tendencia escapista de los personajes masculinos del teatro shepardiano, lo que David Savran definió en 1984 como "la prisión conceptual" de Sam Shepard.[12] Pero lo que el teatro del dramaturgo estadounidense pone precisamente de manifiesto es que no hay una única manera de ver las cosas, y si la acción de imaginar, tal y como es representada en las primeras obras, es un ejercicio de evasión que confiere a los personajes dramáticos un innegable aire infantil –o que, en cualquier caso, lo refuerza– también es, simultáneamente, una acción que en su capacidad de innovación semántica se convierte en un modo de re-crear la realidad y transformarla. La ambigüedad de la acción imaginante reside en que, entendida como un acto intencional de consciencia, puede ser, a la vez, un proceso de ensimismamiento o una apertura hacia la audición de aquello que hasta entonces era tan sólo latente y que, al encontrar expresión y devenir en lenguaje, abre un espacio para una nueva forma de existencia. Por todo ello permite re-evaluar la originalidad de la actuación de los fantaseadores compulsivos que pueblan el primer teatro de Shepard. Como señaló Jean-Paul Sartre (1964), el orgullo del creador de imágenes pende sobre un hilo de autoengaño, y la imaginación puede ser también, finalmente, una forma de encantamiento vana por el modo en que nos hace tomar posesión de las cosas que deseamos, pues la visualización o la presentación de esas imágenes no conduce necesariamente a su materialización. A la hora de reconsiderar la temprana obra teatral del dramaturgo estadounidense, es sin embargo esa otra vertiente del acto imaginativo la que nos permite argumentar que es ahí, precisamente, donde debemos situar la singularidad de Shepard, en su tratamiento del espacio dramático, pues logró constituir toda una poética a partir del despliegue de posibilidades de la representación de la consciencia imaginante de unos personajes dramáticos que, definidos por su indefinición constitutiva, carentes de personalidad, serían de otro modo, personajes sin carácter. Una obra dramática espontánea e imperfecta en sus primeros años acreditaba intuitivamente el potencial de transformación inherente a la acción imaginante, al menos, en su dimensión lingüística y, al convertir a unos personajes aparentemente anodinos en narradores de ensoñaciones, poetizaba su condición.

[12] El artículo de Savran "Sam Shepard's Conceptual Prison: *Action* and *The Unseen Hand*" [*Theatre Journal,* 36:1 (1984): 57-73)], es uno de los artículos más influyentes dentro del corpus crítico shepardiano.

El sentido de la imaginación narrativa y la emergencia de una imaginación poética

La actuación de los personajes dramáticos del teatro de Sam Shepard ha sido reconocida por su carácter intensamente performativo. Ya Bonnie Marranca advirtió hace más de treinta años sobre esta condición de "characters [as] performers" (1981, 14) de los personajes de Shepard, unos personajes cuya precaria existencia parece haber quedado reducida únicamente a la realidad efímera de su presencia escénica y, por lo tanto, al presente de la representación teatral. Como explica Deborah Geis, "there is no 'real' character other than what is made available to us through performance" (50).

Recordemos un pasaje del cuento autobiográfico "Days of Blackouts", perteneciente a la colección de relatos de Sam Shepard *Cruising Paradise* (1996):

1943:

> The Office War of Mobilization is invented.
> Eisenhower is made Supreme Commander of all Allied forces.
> Mussolini resigns.
> My dad is dropping bombs on Italy.
> I'm born.
> Without a clue. (Shepard 1996, 17)

La sensación de haber nacido sin una pista, sin una clave, sin certezas, es también reveladora de la condición de los principales personajes dramáticos del teatro de Shepard, unos personajes cuya condición ontológica está definida por la precariedad, por aquello que, al tener una seguridad escasa desde un principio, es pasajero, efímero, y transluce contingencia y futilidad. En la tradición dramática contemporánea encontramos otros casos de esta suerte de deflación de los antiguos valores de la consciencia burguesa ejemplificados en los dramas realistas. El crítico que con más perspicacia y rigor ha entrado en estas cuestiones es John Orr, quien inscribe al personaje shepardiano en una tradición tragicómica gestada sobre todo por Pirandello, Beckett, Genet y Pinter, una tradición que revela una compleja transformación en las 'estructuras del sentimiento', si usamos el término acuñado por Raymond Williams, y que, en palabras del crítico es, sobre todo, "a movement away from a sense of social experience anchored in tangible issues of moral right,

of the good and the just and their betrayal" (Orr 1991, 1). Los héroes tragicómicos –si es que acaso se pueden considerar héroes– son figuras que, de acuerdo con Orr,

> from Beckett on have no resources, […] little wealth, few possessions and no cultural capital. Their lives are lived in a state of bewilderment as if they are playing out a game whose rules they did not invent and do not understand, a game that none of them can win. It is not their character or their personality that betrays them. It is their status and their predicament. They are largely nobodies in an unknowable world (Orr 1991, 2).

El estudio de Orr es muy revelador por la intuición con la que vincula el sentido de juego y los juegos lingüísticos que encontramos en las dramaturgias de todos los autores mencionados y la cultura performativa de la sociedad del consumo occidental, para poder sostener que si los teóricos de la cultura piensan, erróneamente, que se puede consumir sin actuar, la tragicomedia nos pone ante personajes que actúan sin consumir y, como espectadores, no nos reconocemos de esa guisa. El juego de la tragicomedia se convierte así en un fantasma de la cultura performativa y el Otro mermado que se sitúa sobre el escenario se torna en un doble fracturado del consumidor contemporáneo: "What its audience sees here is the shifting movement of depleted personas which are vaguely familiar but stripped bare of artefacts of cultural identity, bleakly unadorned. This is not so much a world without objects but a world where most objects are deprived of cultural meaning and reduced inadvertedly to junk" (Orr 1991, 8).

Los personajes del teatro de Sam Shepard poseen los rasgos característicos de lo que Orr denomina "the dark helplessness of tragicomic characters"[13] (1991, 5): fragilidad constitutiva y una simultánea explosividad proveniente, precisamente, de su pasión performativa. Como sugiere Richard Poirier en *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life* (1971), la actuación es, en su afán de autoafirmación, siempre radical en su impulso,

[13] Esta oscura impotencia de los personajes tragicómicos a la que se refiere Orr desafía significativamente muchas de las fáciles concepciones atribuidas al posmodernismo, "of its deliberate embrace of the commodity process, of the fun of pastiche and the delight seen to exist in the limitless horizons of consumer promiscuity. Moreover, tragicomedy can never be reduced to an unwitting apology for modernist kitsch. For *tragicomedy is also a theatre of shock*" (Orr 1991, 5; cursivas mías).

energía en movimiento: "the release of energy into measured explorations of human potentialities. [That] is one way, at least, of defining the performing self" (1971, xiii). Si bien Wade (2002, 260) ha llamado la atención sobre el hecho de que las actuaciones de los personajes del teatro de Sam Shepard se convierten finalmente en un derroche improductivo de energía, pues ésta no llega a transformarse en nada útil, y menos aún en una ganancia introspectiva[14] para los personajes mismos, estas actuaciones pueden ser no obstante reevaluadas en términos de lo que podemos denominar como su 'ganancia imaginativa'. Inscribiendo a los personajes del teatro de Shepard en esa tradición tragicómica descrita por Orr, es pertinente preguntarse también cual es su idiosincrasia dentro de la misma, en qué se distinguen de sus predecesores. Es entonces cuando vislumbramos su estrategia para sobreponerse a esa 'oscura impotencia', al menos temporalmente: a través del acto de imaginar, visualizar, fantasear y proyectar imaginativamente otras realidades. Poner la atención sobre esta estrategia recurrente del teatro de Shepard es lo que permite comprender, por una parte, que los vuelos imaginativos de estos personajes dramáticos no tienen por qué entenderse como un mero capricho estilístico de su autor, sino que reflejan, enmarcados dentro de esa determinada tradición teatral a la que pertenecen, la capacidad de la imaginación narrativa de proporcionar significación, aunque sea tan sólo de un modo provisional, cuando otros medios resultan ineficientes. Como explica Kearney:

> The relevance of such a philosophy of imagining in our own age is evident. At a time when transcendent value is increasingly experienced as inaccessible, if not inexistent, it is entirely logical that the imaginative powers of the human subject should be so highly priced. Anguish, alienation, absurdity, nothingness –these are the operative terms of modern philosophy. They testify to the abstention of accredited meaning, to the sentiment that value is elsewhere– in some golden age of the past, some utopia of the future, or simply

[14] Wade se refiere, concretamente, a la hermenéutica del enfrentamiento entre padre e hijo en el teatro de Shepard, que tendría un lugar primordial sobre todo a partir de mediados de los setenta: una confrontación de energía transgresora y en la que la principal consecuencia suele ser la emergencia de la violencia. "In this light", sugiere Wade, "the Shepard hero executes what Georges Bataille would call an act of nonproductive expenditure. In defiance of constraining social and identity structures he enacts a gesture of excessive expense, discharging an energy that defies mediation and utility. What we witness in a Shepard play is often a spell-binding 'performance of waste'" (2002, 260).

> nowhere at all. In this historical context, imagination promises to present 'absent' value in the immediate here and now. It encourages consciousness to defy the historical postponement of meaning. Imagination resolves to create its own meaning, out of nothing, even if it has to invent an unreal world in which to do so (1998, 6).

En esta predilección imaginativa es, por otra parte, donde finalmente podemos situar también el origen del peculiar lirismo que emerge en la actuación de los personajes shepardianos, pese a su frenética energía. Harold Bloom (2003) se pregunta, en la introducción al volumen dedicado a Sam Shepard de la serie "Bloom's Major Dramatists Sets", editada por Chelsea House, por qué pueden llegar a importarnos los personajes de Shepard, como Eddie y May en *Fool for Love*, a lo que la concisa y enigmática respuesta proporcionada por el crítico estadounidense es que se trata de "seres líricos". Acaso sea su condición de soñadores y fantaseadores lo que confiere ese raro lirismo a los personajes tragicómicos de Sam Shepard, pues en la narración de sus ensoñaciones se dan las condiciones de posibilidad de su *poiesis*.

Tanto Bachelard como Ricoeur han reivindicado la fuerza heurística emergente de la acción imaginante. La obra de Bachelard a partir de la década de los cincuenta indaga en el convencimiento de que imaginación y realidad se hacen y se rehacen la una a la otra continuamente. El joven dramaturgo llegado a Nueva York lograría una intuitiva transformación del espacio escénico a través de la escenificación de la fuerza heurística de la imaginación y con ella ir conformando, poco a poco, una voz propia en el panorama del teatro estadounidense. Esta propuesta teatral aparentemente tan sencilla, aunque anticipada ya con intensidad en el teatro de Tennessee Williams, alcanza en el teatro de Shepard una viveza casi sin precedentes. Unas obras pobladas por elocuentes narradores de ensoñaciones atestiguaban intuitivamente varias vertientes de la concepción poética de la imaginación propuesta por Bachelard como que la imaginación intenta un futuro, pues "es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pasadas estabilidades" (Bachelard 1982, 17); que las imágenes poéticas, al surgir como un nuevo ser del lenguaje, deben ser consideradas más que meras válvulas que se abren para liberar instintos relegados y ser percibidas entonces, en su ruptura con un ser antecedente, "como una conquista positiva de la palabra" (Bachelard 1982,

12); y que las imágenes poéticas son en definitiva, en su capacidad de transformación, *génesis* de algo, más que un mero efecto.

En la reconsideración hodierna de la actividad imaginante desde el ámbito filosófico, fue Bachelard quien estableció por primera vez el profundo vínculo fenomenológico entre imaginación y lenguaje, aunque sería después otro pensador francés, Paul Ricouer, quien desarrollaría en mayor profundidad el modelo semántico de la imaginación. Richard Kearney se he referido a la vertiente de innovación semántica de la imaginación poética reivindicada por Ricoeur como un fenómeno fundamentalmente ontológico por el modo en que despliega nuevas formas de ser o estar en el mundo: "The function of imagination in poetry or myth... is defined as the "disclosure of unprecedented worlds, an opening into new possible worlds which transcend the limits of our actual world" (Kearney 1998, 149). En el teatro de Shepard no es tanto la imaginación literaria del autor lo que nos interesa, sino la traslación de la capacidad de fantasear libremente a sus propios personajes dramáticos, convirtiéndola en la estrategia primordial con la que éstos han de inventarse y definirse a sí mismos. De hecho, si la obra de Shepard atestigua con insólito ímpetu los efectos liberadores, creativos y poéticos de la acción imaginativa, no es meramente debido a la creatividad del autor mismo, sino porque sitúa en el teatro –ese lugar en el que hay unos actores físicamente presentes que dan vida a los personajes en un espacio reservado para ellos, donde los contempla el público congregado– a unos personajes dramáticos tragicómicos cuya manera de suplir su anomia es, principalmente, mediante sus narraciones imaginativas. Apremiados por la fiereza con la que someten su oscura impotencia constitutiva, los personajes tragicómicos se transmutan mediante la urgencia de sus ensoñaciones en poéticos fabuladores. Frente a una audiencia, esta capacidad imaginadora común a todos los seres humanos resulta tan asequible como flexible.

El monólogo shepardiano como ensoñación poética

En *La poética de la ensoñación* (1960), Bachelard se lamenta de que los psicólogos, en su ebriedad de realismo, insisten demasiado en el carácter de evasión que tienen las ensoñaciones, y que por ello no reconocen que la ensoñación teje en torno al soñador dulces lazos, que es una argamasa y que, en toda la fuerza del término, ésta "poetiza" al soñador. Excepto por la asociación que Bachelard establece entre la ensoñación y los momentos de tranquilidad, de paz interior o de

reposo durante los cuales se suele producir, que no encontramos en la obra shepardiana en la que, al contrario, las narraciones imaginativas suelen estar más bien asociadas a estados de intensa agitación emocional, muchas de las observaciones del pensador francés resultan sugestivas para reconsiderar la actuación de esos fantaseadores compulsivos del primer teatro de Shepard. Sus personajes son soñadores diurnos y, por lo tanto, poseen un grado de consciencia cuya intencionalidad no debemos desestimar a la hora de considerar si sus monólogos son alucinaciones o si poseen acaso un carácter onírico. Bachelard señala, a este respecto, que su etimología común "amortigua las diferencias muy nítidas que separan el sueño de la ensoñación" (1982, 23), pues el soñador nocturno no puede enunciar un *cogito*, mientras que el soñador de ensoñaciones "conserva bastante conciencia como para decir: soy yo el que sueña la ensoñación, el que está feliz de soñarla, el que está feliz del ocio en el que ya no tiene la obligación de pensar" (1982, 42). Las narraciones imaginativas de los fantaseadores del teatro de Shepard poseen con frecuencia un grado de desesperación, a menudo muy cómico, que problematiza una identificación plena con ese candor y esa pureza de ánimo con la que Bachelard describe al soñador de ensoñaciones cósmicas. Pese a ello, no por esa falta de paz de espíritu de los personajes shepardianos podemos negar que con sus narraciones imaginativas estén creando un mundo, un cosmos interior a su medida, un tejido de imágenes y palabras con las que dotar momentáneamente de cierto sentido a su existencia precaria, desafiando así esa posposición histórica de significado a la que se refiere Kearney. Uno de los aspectos más interesantes que plantea Bachelard en la reflexión que lleva a cabo en *La poética de la ensoñación* es precisamente el de la paradoja radical de plantear que la ensoñación pueda conducir a la toma de consciencia[15] cuando son términos y realidades antitéticas. Para el filósofo, un adjetivo lo salva todo, porque la ensoñación *poética* "es una ensoñación que se escribe o que, al menos, promete escribirse" (Bachelard 1982, 17). Es posible que, tal y como plantea este filósofo, sean entonces las ensoñaciones poéticas del autor, escritas y puestas en boca de una serie de personajes dramáticos, lo que los textos de Shepard presentan y por lo que tal vez deberían de ser valorados. Sin embargo, para el espectador de una representación teatral, es la ensoñación *de los personajes*

[15] El estudio de Bachelard es una investigación que aplica el método fenomenológico al estudio de la imágenes poéticas, para "poner el acento en sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación" (1982, 11).

lo que es visible y relevante y, por ello, es pertinente valorar si, en la inmediatez de la representación misma, no es justamente el hecho de que estas ensoñaciones estén dirigidas a un público lo que permite que su lirismo y valor poético sean percibidos y aprehendidos. El significado de un texto dramático no puede ser valorado si no se tiene en cuenta cómo se produce sobre un escenario. Como recuerda William Worthen:

> In theatre, drama can only speak through the practices of acting and directing, the construction of the material space of the *mise-en-scène*, and the arrangement and disposition of the audience. […] The theatre works claim a certain kind of meaning for the drama by claiming – even legitimating– a certain experience of the audience as significant. The rhetoric of theatre, that is, frames a relationship between the drama, the stage production, and audience interpretation, and it is within that relationship that our experience as an audience takes place (1).

En las obras que analizaremos, los personajes no llegan nunca a alcanzar un grado de introspección respecto a su condición, y mucho menos del valor poético de la innovación semántica inherente a su irrefrenable pasión por las visualizaciones y las narraciones imaginativas. Pero no por ello quedan entonces vedadas la emergencia, la percepción y la apreciación de una consciencia poética en las ensoñaciones de los personajes *para* una audiencia teatral.[16]

En el brevísimo ensayo "American Experimental Theatre: Then and Now", reproducido en la antología de Bonnie Marranca (1981), Shepard admite: "To me the influence of the sixties and the Off-Off-Broadway theatre and the Lower East Side was a combination of hallucinogenic drugs, the effect of those drugs on my perceptions, the Viet Nam war, and all the rest of it which is now all gone" (Shepard 1981b, 212). La influencia de las drogas no es poco relevante a la hora de

[16] La historia del teatro moderno está directamente vinculada con la producción de una determinada experiencia para la audiencia y por lo tanto, con la creación de la audiencia misma. Como sugiere Quigley, esta historia describe el movimiento paulatino de una tradición decimonónica que daba prioridad al entretenimiento y la instrucción del público, hacia una tradición moderna cuya prioridad es ofrecer a los miembros de la audiencia la oportunidad de participar en una singular investigación social: "Such participation requires audience members to respond to the challenge of reconsidering their role as audience as a first step in reconsidering the nature of the theatre and the nature of the larger worlds in which they and it participate" (Quigley 52-53).

evaluar las primeras obras teatrales de Shepard, y por ello, será un aspecto a tomar en consideración especialmente para la lectura crítica de *Chicago* y de *The Mad Dog Blues*. Sin embargo, nos interesa especialmente lo que el dramaturgo escribe inmediatamente después, llamando la atención sobre aquello que, según él, ha persistido más vivamente de aquel período: la idea de consciencia. Shepard comparte con Susan Sontag la idea del arte cuya función es transformar la consciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad. Por otra parte, entiende el teatro, esencialmente, como una relación que se establece con la audiencia. Como les explicó a sus alumnos del Bay Area Playwrights Festival III, "If you're interested in writing plays, then you're interested in speaking to people. This is where ideas come in, as playwriting isn't a closet act. It's ultimately a relationship with the audience" (Wren 91). La conjunción de estas dos percepciones de la función última del arte nos permite proponer que el modo en que las obras dramáticas de Sam Shepard tienden puentes hacia sus espectadores es intensamente imaginativo y poético. Como ha sugerido Christopher Bigsby, el significado de la obras de Shepard no está determinado *a priori* por el autor: "It is a construction of writer, performer and audience, and implicit in that assumption is an active collusion which insists on the pre-eminence of the imagination" (Bigsby 1985, 228).

Los protagonistas masculinos del teatro de Shepard que están definidos por ser narradores y fantaseadores nunca llegan, al menos hasta la década de los ochenta, a comprender su situación o a poder enunciar juicios como los que sobre sí mismos enuncian con un frío distanciamiento irónico otros de los personajes fracturados del teatro estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, como los de David Rabe. Su discurso está muy alejado de la fría introspección mostrada, por ejemplo, por el sarcástico personaje de Eddie en *Hurlyburly* (1984), cuando exclama: "Nobody's going to take substantial losses over what are totally peripheral, totally transient elements. You know, we're all just background in one another's life. Cardboard cutouts bumping around in this vague, you know, hurlyburly, this spin-off of what was once prime-time life" (Rabe 299). Tampoco podrían defender firmemente ni articular un discurso argumentativo tan complejo como el de el personaje de Paul en *Six Degrees of Separation* (1990), de John Guare, acerca del desprestigio de la imaginación en la sociedad contemporánea, que la equipara y reduce esencialmente a una cuestión de estilo. Y, sin embargo, las actuaciones de los protagonistas dramáticos del teatro de Shepard llegaron a *mostrar* y a hacer percibir y

comprender al público que las contemplaba una y otra cosa: su anonimato y su insignificancia en una sociedad regida por el consumo, por una parte y, por otra, que como cree el personaje de Paul en la obra de Guare, "imagination is what is most uniquely *us*" (Guare 25).

En una entrevista publicada en *The New Yorker* en 1996, Kevin Schiff interrogó al dramaturgo acerca de lo que lo él creía que más había destacado en su dramaturgia durante varias décadas: el hecho de que ésta llame la atención con tanta perspicacia sobre la diferencia entre las voces con las que uno conversa y las voces con las que uno piensa, ese murmullo interior que no cesa ni un instante. Shepard le explicó al respecto:

> In the conventional play, the soliloquies always seemed to have this responsibility to realism or naturalism. But why? Why couldn't a character carry on an external monologue that was in fact an internal monologue? And why couldn't it be off the wall or exploratory, the way the inner monologue really is? (Shepard en Schiff 85)

Los monólogos del teatro de Shepard lograron reflejar el incesante movimiento de la vida psíquica descrita ya por William James en la 'corriente de conciencia' como continuo fluir, pero al calificarlos de 'exploratorios' el propio autor incide en el carácter que tomaron habitualmente las disertaciones de sus personajes. Al convertirse en monólogos exteriores en el teatro, además, mostraron con viveza que la actividad imaginante motriz de la narración de esos monólogos, puede, al explorar *otras* realidades y convertirlas en lenguaje, transformar radicalmente una realidad cotidiana anestesiada por los hábitos y las costumbres. En *Postmodern Theatric(k)s*: *Monologue in Contemporary American Drama* (1993), Deborah Geis analiza el modo en que una serie de dramaturgos estadounidenses de la segunda mitad del siglo XX –entre ellos, muy significativamente, Shepard– alteraron profundamente el uso tradicional de las formas monológicas en el teatro. Ciertamente, las 'arias' de los personales shepardianos no pueden considerarse soliloquios confesionales, como los famosos soliloquios hamletianos, ni necesitan de un 'escuchante' ni se declaman en un 'aparte' como los monólogos de Nina en *Strange Interlude* (1928) de Eugene O'Neill.[17] Como hemos visto en este capítulo,

[17] Para un recorrido crítico detallado sobre la evolución del monólogo teatral, véase Geis (1993, 8-44).

la capacidad de imaginar de los humanos es una habilidad tremendamente ambivalente, y esto queda siempre patente en la obra de Shepard, pues la 'aventura imaginativa' que emprenden los personajes es una estrategia de supervivencia que los conduce tan sólo a una posesión temporal y efímera de identidad que los fuerza casi en seguida a tener que reinventarse de nuevo. Siempre hay un grado de desesperación ante la imposibilidad aparente de hallar una identidad estable, y ante la impotencia –si no percibida intelectualmente, sí emocionalmente– de estar construidos sobre un vacío.

A lo largo de su carrera, Sam Shepard exploraría escénica y conceptualmente la acción imaginativa en múltiples facetas hasta llegar a una suerte de enjuiciamiento ético de la misma en las que se conocen como las obras familiares. Pero antes de ello, tanto en la década de los sesenta como, en parte, en la de los setenta, el interés por la escenificación de la actividad imaginativa proporcionaría una apertura hacia la posibilidad que, al menos en su vertiente poética, constataba el valor de esa denostada categoría que es la imaginación.

TERCERA PARTE

LAS OBRAS

Circumambulate the city of a dreamy Sabbath afternoon. Go from Corlears Hook to Coenties Slip, and from thence, by Whitehall, northward. What do you see?—Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the piles; some seated upon the pier-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward peep. But these are all landsmen; of week days spent up in lath and plaster—tied to counters, nailed to benches, clinched to desks. How then is this? Are the green fields gone? What do they here?

Herman Melville, *Moby Dick*

Are not certain kinds of experience much harder to put into language than other kinds? Are there not some states of consciousness that resist dramatic formulation, regardless of the genre in which the effort is made, because in dialogue or in actions they automatically become "like" some conventional states of consciousness that are less transcendental than perverse?

Richard Poirier, *A World Elsewhere*

Capítulo 6

El debut teatral de Shepard: el programa doble del Theatre Genesis

En las primeras obras que Shepard escribió durante los sesenta se distingue ya una voz singular y el tratamiento intuitivo de una serie de preocupaciones y obsesiones personales, así como de aspectos formales del teatro, que dieron comienzo a una exploración creativa que todavía no ha cesado. Una de las claves del éxito de Shepard fue la cantidad de obras breves que escribió; su calidad es más irregular, pero Shepard tuvo la habilidad de producir sin cesar durante este período y, con ello, fomentar un autoaprendizaje basado en la práctica misma. En la edición de Methuen de estos primeros textos iniciáticos se incluye una breve introducción en la que el propio autor las define como "flimsy ghosts": "Even though some of this work is slightly embarrassing to me now (twenty years later), it's like objecting to a photograph that illuminates an aspect of the 'real you' in a moment when you least expect the truth to be recorded" (Shepard 1996a, ix). Las reflexiones del autor no nos sorprenden porque, en muchas de estas piezas, a lo que parece que se quería llegar, por encima de cualquier otra cosa, es a la irreverencia por la irreverencia misma, una aspiración muy alejada de cualquier pretensión intelectual. En muchas de ellas se aprecia una falta de equilibrio compositivo, la tendencia formal y retórica hacia el exceso y la búsqueda de impacto a través de pura escatología. Sin embargo, el lenguaje de Shepard es tremendamente evocador. Al leer y ver representadas estas piezas teatrales, percibimos una enorme sensación de libertad de expresión: en vez de una adaptación del discurso a una serie de técnicas formales y prescripciones impuestas sobre la estructura adecuada de una pieza teatral, es el discurso mismo el que crea sin condicionamientos sus propias reglas.

Existen una serie de cuestiones que nos obligan a poner la atención sobre aquel primer programa doble del Genesis con el que Sam Shepard se estrenó como dramaturgo. Si Ralph Cook no había dudado de su aptitud para formar parte del

programa cultural de la iglesia de St. Mark's, el crítico Michael Smith escribió en *The Village Voice*:

> Theatre Genesis has actually found a new playwright, which is more than you can often say for Broadway or Off-Broadway. The playwright's name is Sam Shepard, and I know nothing about him except that he has written a pair of provocative and genuinely original plays…difficult to categorize, and I'm not sure it would be valuable to try. Shepard is still feeling his way, working with an intuitive approach to language and dramatic structure and moving into an area in between ritual and naturalism, where character transcends psychology, fantasy breaks down literalism, and the patterns of ordinariness have their own lives. His is a gestalt theatre which evokes existence behind behavior (citado en Crespy 125).

El estreno de Shepard como dramaturgo no podía haber sido más exitoso, pues ese juicio de valor que públicamente hacía Michael Smith dotaba a estas obras de un valor artístico que iba mucho más allá del pretendido valor social que éstas debían ejercer sobre los espectadores a los que específicamente estaban dirigidas, la comunidad del Lower East Side. La crítica de Smith no sólo contrarrestaba la de Jerry Tallmer en el *Post*, en la que éste último había calificado *Cowboys* como una imitación de Beckett carente de interés, sino que anunciaba el nacimiento de una joven promesa. Debemos preguntarnos si este reconocimiento súbito en su estreno como autor teatral, hecho en sí mismo poco común, sería determinante en la carrera por venir. Probablemente el trabajo de Shepard habría destacado entre muchos otros antes o después, aunque es natural que una crítica tan favorable se convirtiera en un estímulo crucial para seguir escribiendo.

The Rock Garden: la génesis del orgasmo lingüístico shepardiano

The Rock Garden es, a pesar de su sencillez y su minimalismo, una obra atrayente y turbadora todavía hoy en día por su eficacia a la hora de dar forma a un tríptico de escenas cotidianas casi banales a través de una serie de recursos o bien escénicos –puramente teatrales o gestuales– o bien narrativos, que son sobrios pero crean un impacto claro y directo. Shepard debía saber de antemano que el escenario

del Theatre Genesis consistía en un pequeño estudio con las paredes pintadas de negro, lo que en inglés se denomina un *black box theater* y, por ello, debió adaptar desde el primer momento su escritura a estas circunstancias para sacar el máximo provecho a esas condiciones escénicas con una sorprendente economía de recursos.

La primera escena recurre únicamente a la narración visual: vemos sentados a la mesa a un padre inmerso en la lectura del periódico y a dos adolescentes, un chico y una chica, bebiendo leche. No intercambian palabra alguna hasta que la chica tira su vaso, haciendo derramar la leche, y entonces, se apagan las luces. Shepard compone sobre el escenario una imagen teatral que, como tal, llama la atención sobre sí misma, quedando inexplicada. Esto da paso a una segunda escena en que el chico que hemos visto antes, sentado en calzoncillos en una mecedora, escucha a su madre, que yace en la cama resfriada, tapada con varias mantas. En esta ocasión la verborrea de la madre es prácticamente un largo monólogo, apenas puntuado por un chico esencialmente taciturno. La mujer habla principalmente de su padre, pues encuentra en su hijo parecidos con el abuelo de éste. Ya en esta escena podemos encontrar alguna de las cualidades que definirían los trabajos teatrales de Shepard, entre ellas, por ejemplo, la que Steven Putzel y Suzanne Westfall (1989) describen como "an ability to manipulate cultural and theatrical codes and to produce in the audience the impression of something at once disconcertingly familiar and inexplicably strange" (109). Otra, que es el enorme potencial del lenguaje para transformar la realidad, no es aquí muy evidente, como lo sería en *Chicago* o en *Icarus' Mother* y, sin embargo, se aprecia en pequeños detalles, como el deleite con el que la madre no puede dejar de referirse al comienzo de la obra a los "Angels on horseback"[1], la evocativa expresión para denominar a las nubes quemadas sobre galletas *crackers*: es sobre todo en el mero hecho de nombrar en lo que el paladar más se deleita. En esta segunda escena de *The Rock Garden* la emergencia de lo extraño dentro del ámbito cotidiano se produce de una manera sutil: podemos percibirla en la recurrencia rítmica de pequeños gestos o motivos que sin llegar a ser ostensiblemente turbadores resultan cuanto menos llamativos. El chico viste únicamente calzoncillos al principio, aunque se va vistiendo poco a poco: a medida que va saliendo del escenario para traerle a su madre las mantas y los vasos de agua que ella pide insistentemente, vuelve cada vez con una prenda más y se vuelve a sentar en la mecedora. Aunque tal vez lo más inquietante se

[1] *The Rock Garden* en Sam Shepard, *Plays: 1*. London: Methuen, 1996, p. 41. Sucesivas referencias son siempre a esta misma edición.

produzca al final de la escena, cuando vemos aparecer en la ventana la figura del padre, y el chico, que ya está vestido, sale corriendo por la parte derecha del escenario. Ahora es el hombre el que entra por la izquierda, cruza el escenario para salir por la derecha, y vuelve a entrar otra vez, aunque en esta ocasión también él va a sentarse en la mecedora ataviado únicamente con ropa interior. Sigue un largo silencio y tras un par de comentarios insípidos la escena llega a su fin. Gerald Weales ha llamado la atención sobre el carácter simbólico de la misma:

> In the light of Shepard's later work, the scene with the woman has become more fascinating than the orgasmic speech, which finally found its natural home in the hillbilly sketch in *Oh! Calcutta!* The woman lies in bed, chattering about her father and her husband to the largely silent boy, and every time she compares the boy to Pop (his legs, his toes) or to Bill (his torso), the boy, who began the scene in his underwear, exits and comes back with the pants, the shoes, the shirt that hides the family resemblance (14).[2]

Irónicamente, fue la recuperación posterior de este ritual de vestirse y desvestirse en *Curse of the Starving Class* (1976), lo que permitió a Gerald Weales identificar el modo en que Shepard usa teatralmente la vestimenta para representar la continuidad de las relaciones familiares de padres e hijos, y el modo en que los personajes se sirven de ella para expresar su posición respecto a la aceptación de su herencia genética. Porque si en la obra estrenada en 1976, el acto de Wesley al ponerse la ropa de su padre es un símbolo de la aceptación de la inexorabilidad de los vínculos familiares, en *Chicago* es, por el contrario, un recurso mediante el cual el chico expresa su rechazo hacia ellos, sólo que en esta obra temprana el gesto resulta mucho más hermético y menos evidente por no estar acompañado de una narración que le dé un valor explícito.

[2] *Oh! Calcutta*, la erótica revista musical de vanguardia concebida y creada por el crítico teatral británico Kenneth Tynan, causó sensación por su tratamiento explícito de temas sexuales y los desnudos integrales del reparto. Dirigida por Jacques Levy, se estrenó Off-Broadway en el teatro Eden de Nueva York en junio de 1969. Estaba compuesta sobre *sketches* tomados de obras de Beckett, Shepard, Edna O'Brien y Leonard Melfi, entre otros. Shewey señala, en la biografía de Shepard, que durante años éste fue el único trabajo del dramaturgo representado en Broadway, y el primero en reportarle ingresos permanentes en calidad de dramaturgo: unos 68 dólares semanales (1997, 35).

La tercera y última escena también está construida con una atención rigurosa a la disposición escénica y la repetición de una serie de acciones que irán puntuando rítmicamente un largo discurso, esta vez del padre. Una vez más, las acotaciones son de vital importancia para poder dotar de un sentido a la escena y a la obra entera:

> The lights come up again on a bare stage except for a couch downstage left and a chair upstage right. The MAN sits on the couch. The BOY sits in the chair facing upstage with his back to the MAN. The BOY never turns to address the MAN but delivers all his lines to the air. They are both dressed in underwear. At different moments the BOY nods out from boredom and falls off his chair. He picks himself back up and sits again. The MAN goes on oblivious. There is a long pause as the two just sit in their places (46).

El hombre se dirige a su hijo en su larga digresión sobre el jardín que quiere arreglar, y sobre la jardinería en general pero, como vemos, la posición del chico de espaldas al padre, su reticencia a entablar una conversación y las constantes caídas de la silla son recursos no narrativos muy claros para expresar la falta de comunicación entre ambos. Si hasta este momento la composición escénica y narrativa había llevado a la construcción de una situación esencialmente estática, casi antidramática, que entendemos como una expresión del conformismo terriblemente anodino y sofocante de la vida cotidiana de una familia norteamericana de la época, Shepard consigue sin embargo dar un giro imprevisible al mutismo y la inercia anterior con el monólogo final del chico:

> KID: When I come it's like a river. It's all over the bed and the sheets and everything. You know? I mean a short vagina gives me security. I can't help it. I like to feel like I'm really turning a girl on. It's a much better screw is what it amounts to. I mean if a girl has a really small vagina it's really better to go in from behind. You know? I mean she can sit with her legs together and you can sit facing her. You know? But that's different… (50).

El monólogo del chico se extiende en su descripción minuciosa de diferentes posturas del acto sexual y sus respectivas gratificaciones. Cuando éste llega a su fin

el padre se cae de su silla y con ello finaliza la representación. Hacer caer hacia atrás de una silla a un personaje no constituye un golpe de efecto ni mucho menos sofisticado, pero establece una continuidad coherente con las acciones anteriores de esa misma escena y resulta tremendamente efectivo a la hora de articular plenamente el valor simbólico del acto performativo de parricidio que el joven ha logrado con sus palabras. Deborah Geis (1993, 48) ha señalado que, respecto a la cadencia del monólogo eyaculatorio, ésta tiene el mismo ritmo que las descripciones anteriores de jardines de piedras y de cabezales de aspersores, es decir, que emula en gran medida la narración previa del padre; pero su impacto proviene sobre todo de su contenido, de la alusión sin tapujos a las prácticas sexuales y la honestidad con la que éstas están descritas. Con el uso de un tropo sencillo pero evocador como es la imagen de un río de semen extendiéndose por la cama, Shepard magnificaba la percepción subjetiva de una experiencia en cuya descripción no abandona, sin embargo, el plano de lo sensorial. Más importante en este debut teatral pudo ser, no obstante, a nivel formal, la constatación del potencial de las formas monológicas para trascender las limitaciones físicas del espacio escénico. Como sugiere Geis: "With the movement from the banality and repression of the Man's attempt at dialogue to the explosion of the Boy's speech, Shepard implies that the monologic voice provides a type of climax and release that is sexual in its power and theatrical in its effect. This closing sequence plays at 'literalizing' the idea of a theatrical 'climax' – as well as, perhaps, with the Man tumbling off his chair, the subsequent 'falling action'" (1993, 49).

En esta primera obra breve, el subtexto edípico que impulsa la acción dramática, el claro deseo de transgresión del orden social dominante y la contestación de la norma del padre son muy obvios, un hecho que, en cualquier caso, no atenúa necesariamente su impacto dramático, que proviene precisamente de la concepción de imágenes y gestos escénicos muy simples pero muy bien definidos y orquestados. La vehemencia en la oposición a todo orden dominante "all that goes under the aegis of the father (national mythologies, corporate capitalism, stable identities, attachment to the nuclear family, and so on)" (Wade 2002, 260) se convertiría en uno de los rasgos más significativos y siempre recurrentes en la obra shepardiana, aunque el dramaturgo demostraría ser extremadamente versátil a la hora de explorar continuamente estrategias teatrales muy diversas para expresar esa oposición, o incluso, la imposibilidad de llevarla a cabo.

Cowboys: la primera versión

El manuscrito original de *Cowboys*, la obra que acompañaba a *The Rock Garden* en la primera producción en el Theatre Genesis de la iglesia de St. Mark's, nunca llegó a ser publicado. Shepard escribió una segunda versión, *Cowboys #2*, que se estrenó en el Mark Taper Forum de Los Ángeles en 1967, y sólo esta versión ha sido autorizada por el autor. El único guión de la producción original del año 1964 que se ha preservado, y al que a pesar de todo le falta la última página, es un ejemplar que poseía Ralph Cook y que fue adquirido por David J. DeRose en 1984, junto con otros documentos originales del Theatre Genesis. Por ello, el único comentario existente sobre ese texto inaccesible es el del propio DeRose en su libro *Sam Shepard* (1993). Esto resulta problemático porque, aunque parece, por la descripción de DeRose, que la primera y la segunda versión no difieren demasiado, sobre todo a nivel textual, existen diferencias que no podemos constatar de primera mano. Como señala Shewey, el documento que probablemente describe *Cowboys* con más precisión es la crítica de Tallmer para el *New York Post*:

> Two young men… are discovered in an unidentified space beside a blinking light and a roadside repair fence. They talk various dialects from Country Western to Walter Brennan to Haughty British to Plain American. They wait for rain. It rains. They grovel in the mud. They inspect the kingdoms around them of alfalfa and avocados and birds of paradise. They are attacked by Comanches and Apaches (on sound track) and fight them off. They describe loving, imaginary breakfasts. They have a falling out over an imaginary lost canteen. They dive away from police sirens. They practice baseball. Then they use the baseball bit to turn on the audience and attack it as a megalopolitan mass of morons…The indians return, the two young men whip out their rifles and blast away at the spectators (citado en Shewey 1997, 33).

La reseña de Tallmer corrobora lo que DeRose ha identificado como uno de los cambios más significativos en la segunda versión: "when Shepard returned to *Cowboys* in 1967, revising it and renaming it *Cowboys #2*, the adolescent rebelliousness and the audience confrontation were gone" (14). Lo que nos interesa, sin embargo, no es tanto lo que el escritor cambió o lo que se perdió en la

segunda versión, que es a la que tenemos acceso, sino más bien lo que se quiso mantener de ella: la idea de dos chicos jugando y fantaseando, en la que fue la primera exploración de la confluencia de lo real y lo imaginado en la obra dramática de Shepard.

El acto de intencionalidad inherente en la reescritura de *Cowboys* confiere a *Cowboys #2* un valor único en su afirmación implícita de una poética en gestación. Por ello es importante detenerse en un texto clave para entender la temprana reflexión de Shepard en torno al papel ambiguo de la imaginación como acto de consciencia y, simultáneamente, como una herramienta esencial para experimentar con las posibilidades escénicas del evento teatral. La revisión del texto primigenio estrenado en 1964 no se llevó a cabo hasta 1967 y, en consecuencia, se ha de tener en cuenta que *Cowboys #2* es simultáneamente la recuperación de un material previo pero también una reelaboración de éste una vez adquirida una cierta experiencia en la escritura dramática pues, entre los años 1964 y 1967, alentado tanto por la proclamación de Michael Smith en prensa de que el Genesis había encontrado un nuevo dramaturgo como por el apoyo incondicional que le brindaron Ralph Cook y el reverendo Michael Allen, Shepard decidió entregarse plenamente a una vocación que había nacido casi por casualidad pero con resultados sorprendentes. En estos tres años, Shepard escribió sin cesar y estrenó obras en cada uno de los locales más emblemáticos del circuito del Off-Off-Broadway –un mérito que sólo él y H. M. Koutoukas comparten– por lo que, antes de la reescritura de la primigenia *Cowboys* ya se había erigido en uno de las figuras más conocidas de la escena *underground* neoyorquina.

Capítulo 7

Cowboys #2: el juego teatral y compositivo de Shepard

Cowboys #2 es una obra breve que merece ser tomada en consideración por varias razones y no en menor medida por el hecho de que Shepard decidiera revisar el texto con el que debutó como autor teatral, que es bastante significativo. Mientras que otras obras como *Up to Thursday*, producida por el Playwright's Unit de Edward Albee en 1965, o *Dog* (1965) y *Rocking Chair* (1965) no han sido publicadas por deseo expreso del autor, pues éste consideró que no poseían una calidad suficiente, *Cowboys #2* es un caso único en cuanto es la única obra de la década de los sesenta que Shepard decidiría revisar para ser representada de nuevo.[1] Tratándose de un texto de juventud, pues Shepard tenía veinte años cuando lo escribió, el hecho que el autor quisiera reescribirlo una vez adquirida más experiencia no es llamativo; lo que sí es relevante es que Shepard considerara que valía la pena retomar el material de esa primera obra cuando ha señalado que había heredado de los escritores Beat la veneración por la espontaneidad de los primeros borradores e incluso, como confiesa en la entrevista que le hizo Kenneth Chubb para el *Theatre Quarterly* en 1974*,* que odiaba tener que reescribir (Chubb 194). En este análisis se ha de hacer inevitablemente referencia al texto de 1967, y siempre teniendo en cuenta que, entre la primera y la segunda versión, se estrenaron en Nueva York otras siete obras del joven dramaturgo, una adquisición de experiencia en la escritura dramática que no puede ser desdeñada. Sin embargo, la forma que toma esta reelaboración del material de debut constituye uno de los textos más interesantes de la temprana obra de Shepard.

[1] Sólo existen, en el corpus shepardiano, otros dos casos de reescritura de una obra anterior: la versión de *The Tooth of Crime (Second Dance)* que Shepard compuso en 1996 cuando la Signature Theatre Company dedicó ese año una temporada entera a la obra de Shepard, y la versión revisada de *Buried Child* que produjo la Steppenwolf Company de Chicago en 1995 dirigida por Gary Sinise.

Una de indios y vaqueros:
la representación del juego infantil en *Cowboys #2*

En el texto teatral de *Cowboys #2* se encuentran, si bien en un estado primigenio, muchas de las obsesiones y preocupaciones que han marcado la obra de Sam Shepard, y que estaban ya en *Cowboys*. Don Shewey las ha enumerado así: "the central relationship of two guys (whether side-kicks or alter egos), cowboys, Indians, the use of different voices, direct address to the audience, the celebration of breakfast" (1997, 35). Tratándose de una obra temprana, *Cowboys #2* no es una obra tan memorable como son otras obras de Shepard de los setenta, como *The Tooth of Crime*. Si su lectura puede resultar hasta tediosa, en manos de un buen director y de unos buenos actores, sin embargo, podría todavía resultar atrayente hoy en día por su peculiar y por momentos muy cómica fusión del mundo de la fantasía con la realidad. Lo primero que llama la atención de lectores y espectadores es la extrañeza proveniente de unos personajes anodinos, carentes de atributos, situados en un escenario que no podemos llegar a identificar con un lugar concreto, aunque aparecen elementos conspicuamente urbanos, como una valla con dos luces amarillas. Más tarde se oye el sonido grabado de coches y también irán apareciendo otros elementos sonoros que, no obstante, apelan a una realidad decididamente no urbana.

La descripción de Jerry Tallmer en su reseña de *Cowboys* citada en el capítulo anterior sería casi en su totalidad perfectamente aplicable también a *Cowboys #2*, pues las acciones de Stu y Chet –esperar a que llueva, hablar con diferentes acentos, retozar en el fango, ser atacados por indios comanches y apaches, soñar con suculentos desayunos– es lo que efectivamente hacen. Pero es insuficiente porque ignora dónde reside la originalidad de *Cowboys #2*, que se sitúa en *cómo* sucede todo esto sobre el escenario: omite el juego. Porque, en definitiva, lo que están haciendo Stu y Chet en todo momento es jugar con su imaginación, como si fueran niños jugando en la calle, y por ello, ni los indios, ni las pistolas con las que los atacan, ni el barro, ni los desayunos se perciben desde la platea: Stu y Chet están imaginando todo ello. Puede que esto es a lo que Michael Smith se refiriese en su providencial crítica de un modo epigramático, aunque un poco elusivo, como "a gestalt theatre which evokes existence behind behavior" (citado en Crespy 125). En el caso de *Cowboys #2*, y suponemos que también de *Cowboys,* la existencia detrás del comportamiento no está, como en *The Rock Garden*, reprimida: lo

sorprendente es la naturalidad con la que se muestra ese juego infantil, cómo la fantasía se explaya libre y voluptuosamente sobre una realidad yerma.

Resulta curioso constatar cómo el comportamiento de Stu y Chet no difiere en absoluto de las observaciones realizadas por Freud en su artículo de 1907 "El poeta y los sueños diurnos", una reflexión sobre la condición de soñadores de los poetas debida a su capacidad para crear mundos propios, que el neurólogo y librepensador conecta con la subrogación del placer de jugar propio de la infancia por el más íntimo de fantasear propio del adulto. En este caso, no nos interesa tanto la capacidad como soñador del autor, Sam Shepard, como algunas de las observaciones acerca del juego infantil con las que evaluar el comportamiento de los personajes dramáticos:

> El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su juego, a pesar de la carga de afecto con que lo satura, y gusta mucho de apoyar los objetos y circunstancias que imagina en objetos tangibles y visibles del mundo real. Este apoyo es lo que aún diferencia el "jugar" infantil del "fantasear". […] El fantasear de los adultos es menos fácil de observar que el jugar de los niños. Desde luego, el niño juega también solo o forma con otros niños, al objeto del juego, un sistema psíquico cerrado; aun cuando no ofrece sus juegos, como un espectáculo, a los adultos, tampoco se los oculta (Freud 25-26).

El extrañeza de *Cowboys #2* proviene, en primera instancia, del hecho de que Stu y Chet son jóvenes pero, desde luego, no son niños y, a pesar de ello, construyen juntos un juego que bien podría representar ese "sistema psíquico cerrado" al que se refiere Freud, que ellos comparten pero que, como los niños, tampoco ocultan; un sistema en el que, además, ambos personajes asumen un papel bien definido, por lo que asistimos, como espectadores, a un auténtico desdoblamiento Chet/Clem – Stu/Mel, en el que sus *alterego* son *cowboys*. Lo que produce, en definitiva, una desconcertante extrañeza es ver sobre el escenario a dos adultos que no han subrogado totalmente el placer del juego, propio de la infancia, por el de fantasías más íntimas. Imaginar algo tan sencillo como que llueva es suficiente para dar pie a que Stu y Chet inventen otra realidad en la que, además, cada uno de ellos puede convertirse en otra persona, para lo cual, han de interpretar

ese nuevo papel, variando los gestos y los movimientos corporales o cambiando la tonalidad de la voz:

> STU: It'd be good for my clothes, I said. It'd be like taking a bath with my clothes on.
> CHET: Sure. It'd be the same for me, I guess.
> STU: Sure. Why don't you go over there and see if you can see any cloud formations?
> *(He points downstage. CHET gets up and crosses downstage like an old man. He stands center and looks up at the sky, then speaks like an old man)*
> CHET: Well, well, well, well. I tell ya', boy. I tell ya'. Them's some dark ones, Mel. Them's really some dark ones.
> STU: (*Talking like an old man*) Dark, eh? How long's it been since ya' seen 'em dark as that? [2]

Tanto *Cowboys* como su reescritura *Cowboys #2* están inspiradas en hechos reales: la afición de Shepard y su amigo y compañero de piso Charles Mingus III, hijo del famoso contrabajista y compositor de jazz Charlie Mingus, de pasear por las calles de Nueva York jugando a ser *cowboys*. El dramaturgo ha explicado: "We'd both had the experience of growing up in California, in that special kind of environment, and between the two of us there was a kind of camaraderie, in the midst of all these people who were into going to work and riding the buses" (Shepard en Shewey 1997, 31). Shepard y Mingus habían sido compañeros de instituto. Cuando Shepard llegó a Nueva York y supo que Mingus trabajaba en el Village Gate, en Bleecker Street, acudió a su encuentro y éste le consiguió un empleo como camarero y propuso al recién llegado que compartieran piso en la Avenida C. En todo comentario crítico, tanto de *Cowboys* como de *Cowboys #2*, siempre sale a relucir la anécdota de los dos jóvenes californianos quienes, provenientes del entorno plácido de los suburbios de las afueras de Los Ángeles, deben enfrentarse a una realidad que les es totalmente ajena. No cabe duda de que, al menos para un chico como Shepard, cuya familia vivía en un rancho de aguacates y quien, de haberse quedado en California, se habría convertido

[2] *Cowboys #2* en Sam Shepard. *Plays: 1*. London: Methuen, 1996, p.160. Sucesivas referencias en el texto son siempre a esta edición.

probablemente en ganadero o veterinario, llegar al Lower East Side de Nueva York en los sesenta tuvo que ser toda una aventura. Sin embargo, *Cowboys #2* no es una obra que trate sobre la avalancha de estímulos que implica llegar a una ciudad como Nueva York todavía hoy en día. Ese "Lower East Side ghosted &/ grimed with Heroin and shit-black from Edison towers/ on East River's rib" (Ginsberg 467), tal y como lo describe Allen Ginsberg en el poema de 1966 "Bayonne entering NYC", no se ve reflejado en la obra. No hay ninguna alusión específica ni al entorno neoyorquino, ni al de ninguna otra ciudad. La realidad urbana, en su traslación al espacio escénico, tampoco aparece tanto como un elemento de opresión, sino más bien como un vacío, como algo informe, indefinido. Si hay una sensación de dislocación sobre el escenario, ésta proviene precisamente de la creación de una realidad indefinida, totalmente opaca, ante la que los protagonistas reaccionan creando entonces otra realidad a su medida. El comentario de DeRose al respecto es certero: "*Cowboys* is unquestionably the work of the young man from Duarte whose previous sense of reality was subtly unfixed by his new environs" (11). En la obra, no obstante, no es únicamente importante la mera dislocación del sentido de la realidad, sino también cómo ésta se convierte en una experiencia teatral marcada por un profundo contraste entre una cruda exposición de un infantilismo patente y la intuitiva pero sofisticada subversión de los códigos de representación miméticos asociados todavía a las convenciones teatrales, creando una composición que difumina la línea divisoria entre fantasía y realidad.

La crisis epistemológica detrás del juego y su dislocación

Cuando Jerry Tallmer fue a ver la primera versión de este texto estrenada en el Theatre Genesis, escribió en su reseña para el *New York Post*: "Indeed in structure and psychic spleen it is a clear derivative of *The Zoo Story*, though it also owes its debts to such unlikely parentage as *Waiting for Godot* crossed with *Of Mice and Men*" (citado en Shewey 1997, 33). Es pertinente preguntarse si se podría identificar dicho parentesco literario también en la segunda versión. La influencia de *Esperando a Godot* (1953) es incuestionable también y todavía en *Cowboys #2*: Stu y Chet, como personajes teatrales, son herederos directos del dúo tragicómico formado por Vladimir y Estragón en su ingenuidad estilizada, aprendida de la rutina de los cómicos circenses y de los inocentes rituales del cine mudo. Observando las rutinas de los jóvenes protagonistas, es inevitable pensar también

en Laurel y Hardy. Como en *Godot*, nos encontramos ante una forma teatral que, como Hugh Kenner sugiere de la obra beckettiana, "expects no learning in the audience, only willingness to accept (to laugh at) the bareness of what is barely offered" (1973,13). Por otra parte, *Cowboys #2* hereda de las primeras obras beckettianas, más allá de metateatralidad, lo que el escritor irlandés ya había comprendido mucho antes de encontrar para ello una forma teatral, pues ya estaba esbozado en el ensayo de juventud *Proust* (1931): el convencimiento de que la creación del mundo no tuvo lugar una vez, y para siempre, sino que ocurre cada día (Beckett 1999, 18-19). Stu y Chet, al igual que sus predecesores, abandonados en un lugar carente de referencias, hacen cosas, gestos, actúan para hacer de su entorno algo significativo. En la obra de Beckett, no obstante, Didi y Gogo tenían, por muy paradójico que resulte, algo que hacer, esperar a Godot, mientras que en el caso de Stu y Chet no hay una justificación explícita que fundamente de algún modo su comportamiento o su mera presencia sobre el escenario. Esto es lo que hace diferir en gran medida la obra shepardiana de la de su modelo: en *Waiting for Godot* los juegos lingüísticos de los personajes eran, en definitiva, un modo de hacer significativo el tiempo, mientras que en *Cowboys #2* el problema ontológico no es temporal, sino que nos encontramos más bien ante un problema epistemológico, pues lo que impulsa la creación de un mundo con parámetros propios, el mundo alternativo que Stu y Chet crean imaginando que son vaqueros, es el des-conocimiento, o la simple negación, de la realidad. En el artículo citado previamente, "El poeta y los sueños diurnos", Freud sugiere de hecho que "la antítesis del juego no es gravedad, sino la realidad" (25).

En "Visualization, Language and the Inner Library" Shepard aclara sin tapujos: "The reason I began writing plays was the hope of extending the sensation of play (as in "kid") on into adult life. If 'play' becomes 'labor', why play?" (1977, 52). El valor real de este archicitado comentario dentro del ámbito de los estudios shepardianos es su honestidad: abre muchas puertas para comprender las exploraciones e innovaciones formales de la obra del dramaturgo. En el caso concreto de *Cowboys #2*, este principio lúdico parece aplicado literalmente: en consecuencia, a medida que va transcurriendo la representación, el juego infantil que es jugar a indios y a vaqueros, se extiende efectivamente a la vida adulta, y va adquiriendo entonces también una cierta melancolía, proveniente tal vez de la aprehensión por parte de Stu y Chet –y si no llegan a tanto, sí de la tácita sospecha– de que lo que de niño bastaba para obtener una plena satisfacción, ya no es

suficiente o es inadecuado para afrontar una vida adulta. DeRose sugiere al respecto: "*Cowboys* also deals with the shattering of a worldview and the failure of personal mythology" (11).

La interrupción del juego en *Cowboys #2* da comienzo con el largo monólogo de Stu que sigue al ataque ficticio de los indios. Uno de los elementos significativos de esta transición es que esa realidad opaca que no hemos llegado a percibir con claridad pero a la que los juegos de Stu y Chet habían desplazado, no irrumpe violentamente para alterar las consciencias de los personajes de un modo traumático. Son ellos mismos los que abandonan el juego por la narración para, más adelante, volver a retomar otra vez la protección que los personajes de Mel y Clem proporcionan con su idílico potencial de evasión. El monólogo narrativo de Stu da inevitablemente un giro a la situación dramática: no es un cambio con un efecto brusco, per es el medio mediante el cual la emergencia de un progresivo desencanto desestabiliza y desarticula la inusual ingenuidad de las acciones anteriores. Éste empieza con una evocación nostálgica del medio rural "Used to be lots of orange orchards around here, you know?"(169) pero se va transformando en una narración que, pronunciada en todo momento en dirección a la audiencia, se va recreando cada vez con más vehemencia en detalles puramente escatológicos que desafían toda visión pastoral de la naturaleza, hasta llegar a una descripción tan repugnante que resulta casi inconcebible:

> Chicken coops with chicken-do hanging in the wire. The chickens walk all over it and through it. Their feet rot after a while after walking in their own crap so much.
> (*Car horns are heard offstage*)
> They start eating it after a while, and it gets inside them and infects their throat and their liver. Their livers rot and their feathers fall out. Their skin gets all blue and pus starts coming out of their noses. They bleed from the mouth and can't control their bowels. It just runs out of them like water. They lie there in a pool of shit and pus and feathers and cluck. It's a cluck in the back of their throat. Their wings throb and they make this clucking sound and they just lie there (170).

Si contextualizamos la irreverencia lingüística de Shepard en sus primeras obras, es lícito suponer que detrás de ese atrevimiento hay más inocua rebeldía

adolescente que una crítica social deliberada. Shepard, haciendo uso del principio más sólido en el ambiente contracultural del Off-Off-Broadway, la libertad de expresión, parece regocijarse en la oportunidad de poder rebelarse sin limitación alguna contra la insípida domesticación de la vida misma que con tanto éxito la clase media norteamericana había logrado en la década de los cincuenta. Por otra parte, el dramaturgo debió intuir muy pronto el impacto inmediato que tiene lo que es pronunciado sobre un escenario y la inflexibilidad con la que es a menudo juzgado,[3] algo que ya había quedado claro en el panorama teatral estadounidense, por ejemplo, con la obras de Edward Albee.[4] Sin embargo, la irrupción de esa evocación de una realidad fisiológica pestilente no deja de ser un poco turbadora. La adopción de un monólogo narrativo es muy importante a nivel formal porque, como ha señalado Deborah Geis "a result of the monologue's ability to affect time and space, then, is that it creates types of narrative fluidity that allow the dramatic work to transcend the physical limitations of the playing space" (11). El uso de la forma monológica, efectivamente, permite al dramaturgo abrir también un *territorio emocional* mucho más amplio y complejo que el de la evocación lúdica del Oeste que la obra presenta en los juegos de Stu y Chet. El escatológico monólogo de Stu supone, en primer lugar, la intrusión de una voz dotada de autenticidad, ese valor que el arte norteamericano en los años sesenta buscó en todas sus manifestaciones. Esto no significa necesariamente que todo lo ocurrido anteriormente sobre el escenario no sea auténtico, sino que el monólogo pone un contrapunto a todo lo anterior al diferenciar claramente la emergencia de una voz cuya extraordinaria minuciosidad figurativa en su creación de imágenes lingüísticas es antitética a la vaguedad de las acciones previas. Esto nos lleva a tomar en consideración la traslación escénica que hay en *Cowboys #2* del Oeste americano, una traslación que no parece contradecir las apreciaciones que sobre

[3] Uno de los dramaturgos más interesantes del teatro contemporáneo en lengua inglesa, el británico David Hare, que es también de los que más ha reflexionado sobre la práctica teatral en numerosos textos, afirma con rotundidad en su ensayo "The Play is in the Air: On Political Theatre": "For this is an austere and demanding medium. It is a place where the playwright's ultimate sincerity and good faith is going to be tested and judged in a way that no other medium demands. As soon as a word is spoken on stage it is tested. As soon as a line is put into the reconstruction of a particular event, it will be judged" (1991, 26).

[4] Basta pensar tan sólo en el estreno de *Whos's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), que fue vilipendiada por la mayoría de los críticos por su irreverente obscenidad, aunque, como señala Marcos Ordóñez "parece que no les molestó tanto la ferocidad psicológica (o 'crueldad mental', como suele alegarse en los divorcios) del combate entre Martha y George sino la 'constante utilización de palabras nunca oídas en Broadway'" (18).

éste ha hecho Konstantinos Blatanis (2003), quien afirma que como valor cultural, índice nacional, *topos* mitológico o lugar geográfico e histórico, el Oeste es percibido, reconocido y leído sobre todo a través de las imágenes de la cultura popular: "Regarding the idiosyncrasies of pop images, it is important to underline that their role as the main carriers of the West is related not to an act of clearly mapping out a specific Western territory but rather to a course of displacing and disorienting it. Pop images feed and depend on, sustain and circulate the vagueness of the aura emanating from and enveloping the West and its figures" (139-40). *Cowboys #2* pone de manifiesto el gran alcance del mito del Oeste y reproduce esa indefinición que lo caracteriza, una indefinición que incrementa su enorme poder de fascinación, pues tal vez sea la búsqueda de un paisaje imaginario concebido como un repertorio de lo inesperado lo que desencadena las fantasías de Stu y Chet y lo que los invita a la creación de unos *doppler-ganger* como Mel y Clem, más expuestos a la irrupción de lo impredecible, por su cercanía con lo salvaje de la naturaleza, que los urbanitas que los imaginan. La gran ironía que se da en *Cowboys #2* es, no obstante, que la evocación de ese topos mítico creado en gran medida a través de la cultura popular, finalmente, reproduce unos modelos de comportamiento y una sucesión de eventos que, lejos de ser imprevisibles, resultan totalmente estereotipados, reconocibles en la medida en que reproducen lo que Marc Augé denomina la falsa familiaridad de la pantalla televisiva, cuyos universos simbólicos conducen efectivamente al reconocimiento, pero no al conocimiento (38). Es precisamente cuando Stu se deja llevar por su narración de poderosa elocuencia figurativa y soez invocación de la corporeidad cuando, como espectadores o lectores, ya no reconocemos al chico que jugaba a los vaqueros y a los indios, y entonces, perplejos, ya no sabemos exactamente qué pensar de todo lo que está ocurriendo sobre el escenario.

Otro aspecto llamativo de esta obra es el uso tanto de grabaciones sonoras, que ponen un contrapunto a las acciones de los personajes, como de voces de dos personas (identificadas en el texto publicado como MAN NUMBER ONE y MAN NUMBER TWO) a las que, como espectadores, no podemos ver, pues están entre bastidores, pero a las que oímos silbar desde fuera del escenario en determinados momentos de la representación. Si antes habíamos escuchado el rumor de la lluvia cuando Stu y Chet, imaginando que está lloviendo, se revuelcan por el escenario como si estuvieran en un lodazal, y habíamos escuchado también caballos, tiroteos y el clamor de los indios, más tarde, durante el monólogo de Stu, comienza a

escucharse, con volumen creciente, el sonido de bocinas de automóviles. Estos sonidos incrementan el efecto emocional producido por el largo monólogo, y aunque Chet toma el relevo de Stu con una extensa digresión sobre los desayunos, reanudando más adelante su papel del viejo Clem, queda claro que el espacio antes enteramente ocupado por la fantasía del lejano Oeste pierde terreno por la intrusión de otras presencias cuya idiosincrasia urbana pone ya claramente de manifiesto el sentido de dislocación que tan claramente escenifica *Cowboys #2*. En los últimos minutos de la representación, el sonido simultáneo de bocinas y caballos, en su disonancia armónica, expresa de un modo claro el conflicto entre dos realidades contrapuestas y contradictorias y la imposibilidad de conciliarlas emocionalmente. Pero lo que resulta finalmente más desconcertante cuando la representación está llegando a su fin es la aparición de esos dos hombres que hasta entonces habían permanecido rezagados, mientras emitían una serie de silbidos y mantenían una conversación sobre el precio de un alquiler (superpuesta desde fuera de escena al monólogo de Chet sobre los desayunos). Estos dos hombres son de la misma edad que los personajes de Stu y Chet, pero van ataviados con trajes de chaqueta, y cuando entran en el escenario y se disponen a leer con actitud monótona el guión de la obra, de *Cowboys #2*, esta vuelta de tuerca metadramática con la que finaliza la obra es todavía más perturbadora que todo lo que hasta entonces había sucedido en escena. De Rose propone la siguiente interpretación:

> With this final image, Shepard shatters any possibility of a mimetic stage reality, creating instead a self-contradicting reality that is purely theatrical. […] By projecting a comparetively anemic and civilized universe of coats and ties, while reading the lines of cowboys, these men suggest the ultimate threat to Stu and Chet's existence: the appropriation of the cowboy myth by those who have no understanding of it and who are antithetical to it by their very nature (1993, 38).

La inquietante intrusión de estos dos hombres en el escenario, al permanecer inexplicada, genera una sensación de desconcierto y de incertidumbre similar a la que produce la llegada de McCann y Goldberg al final del primer acto de *The Birthday Party* (1958) de Harold Pinter. Ambas obras son, cada una a su manera, herederas del teatro beckettiano en su creación de un espacio dramático

autorreferencial en el que los personajes poseen una identidad incierta y la falta de correspondencia entre la realidad escénica y una materialidad que justifique de un modo lógico su comportamiento resulta desconcertante para los espectadores. La aparición de los dos extraños adquiere un valor más metafórico, no obstante, en la obra de Shepard que en la de Harold Pinter por conseguir llamar la atención, a través de su presencia, sobre su proprio artificio y su naturaleza teatral. Si como ha sugerido DeRose, el Hombre número 1 y el Hombre número 2 amenazan con destruir con su presencia todo el valor de las figuras míticas que Stu y Chet evocan en su juego, pues su pragmatismo es antitético al mundo lúdico e imaginativo que los segundos insisten en evocar y recrear como si fueran dos niños, no por ello queda claro, en cualquier caso, que la obra se erija entonces en una apología del poder liberador del mundo del juego y la imaginación representado por Chet y Stu. De hecho, mientras los dos personajes anónimos leen el guión, Stu yace en el suelo sin moverse, mientras Chet, inmerso en su fantasía, hablando como un viejo vaquero, intenta reanimar a su amigo *como si* realmente estuviera padeciendo una insolación, *como si* la amenaza fuesen aves carroñeras que intentan atacarlos. Esta última imagen de un Chet y un Stu desolados y vulnerables, atrapados en su propia fantasía, no está exenta de una cierta tristeza. *Cowboys #2*, en su conclusión, no parece que pueda llegar a resolver el antagonismo creado en escena entre las dos realidades contrapuestas que se despliegan sobre el escenario, entre la confusión creada entre un espacio imaginado y un espacio real y la incapacidad de conciliarlos.

El fantaseador en el marco de un nuevo paradigma artístico

Si lo más inquietante de *Cowboys #2* es sin duda la presentación sin pudor o censura alguna del juego y la evocación de las fantasías infantiles, cabe preguntarse qué interés dramático podría tener acaso el ver sobre un escenario a dos chicos jugando, literalmente, a los indios y a los vaqueros. Shepard lo convierte en una experiencia teatral que llama nuestra atención porque el juego es literal, pero en su aparente e innegable banalidad, se convierte también en una metáfora escénica que de un modo intuitivo refleja una nueva cultura, una nueva sensibilidad y, tal vez, un nuevo personaje dramático que, producto de ellas, puede resultar escasamente interesante en un primer momento, pero era desde luego radicalmente distinto de los modelos naturalistas de la generación anterior. Si pensamos, por ejemplo, en

Who's Afraid of Virginia Woolf?, que se había estrenado justo dos años antes de *Cowboys* y *The Rock Garden*, ésta obra puede resultar útil para comprender los cambios significativos que se producen en el ámbito de la aparición de un nuevo personaje. Aun siendo conscientes de una serie de factores que inevitablemente hacen de estas dos piezas teatrales obras totalmente diferentes –y desde luego el más obvio es la magnitud y la madurez de la obra de Albee, estrenada en el Billy Rose Theater en Broadway, frente al carácter *amateur* de una obra escrita por un chico de poco más de veinte años con mucha menos formación, y estrenada en un teatro fuera de los circuitos comerciales– no es tampoco inadecuado pensar qué es lo que comparten y también por qué son tan diferentes.

Who's Afraid of Virginia Woolf? fue la obra que definitivamente colocó a Edward Albee dentro del canon de los grandes dramaturgos norteamericanos, y cuya explosiva teatralidad no había dejado indiferente a nadie. La obra de Albee presenta ya, antes de *Cowboys #2*, una predilección por los juegos, sólo que en la primera éstos se presentan bajo la forma de endiablados duelos lingüísticos, cuya agresividad es inseparable de la represión que los provoca. Algo se esconde detrás de las histéricas invenciones léxicas de George y Martha ante sus invitados Nick y Honey, algo hay tras su maestría y su astucia para responder a los ataques que uno y otro se espetan con una acritud pocas veces vista sobre un escenario. El ritual de exorcismo que es *Who's Afraid of Virginia Woolf?* nos conduce hacia una sorprendente revelación: que los protagonistas han construido juntos una extraordinaria fantasía. El hijo al que Martha y George aluden a lo largo de la obra es una mera ficción, la fantasía íntima y común de una pareja ya madura incapaz de afrontar la realidad de su infertilidad. La feroz batalla dialéctica entre marido y mujer llega a ser tan grotesca como excéntrica e infantil es la invención de un hijo que no existe. Albee casi convierte a sus personajes en auténticos monstruos, pero la creación de una situación dramática tan extrema, tan radical, era también la vía que el dramaturgo necesitaba para finalmente redimirlos, para mostrar la enorme vulnerabilidad que emerge tras esa necesidad de actuar, de imaginar e inventar una realidad ficticia. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* es una de las más sofisticadas comedias que se han escrito en el siglo XX, pero su exuberante sarcasmo no está exento de una gran dosis de desesperación e incluso de ira, de un implacable juicio moral.

Es precisamente en el tratamiento de las responsabilidades morales donde percibimos el gran cambio que se produce de la obra de Albee a la obra de Shepard

y los demás dramaturgos que empezaron sus carreras en el Off-Off Braodway. Tan sólo dos años separan el estreno de la obra de Edward Albee del de *Cowboys #2*, pero Shepard pertenecía ya a una generación distinta que, inevitablemente, percibía la realidad de otra manera –y que probablemente encontraría un modelo más cercano en una obra como *The Connection* (1959), de Jack Gelber. La posibilidad de establecer una relación entre obras aparentemente tan dispares es su común preocupación y consecuente exploración de la recurrencia –típica, por otra parte, de las estructuras mitopoéticas de la cultura estadounidense– de crear (y recrear) fantasías, de imaginar mundos ficticios para escapar de una realidad cruda y, por lo tanto, inaceptable. Esta temática, la incapacidad humana para soportar el peso de la realidad, es muy común en la tradición teatral norteamericana del siglo XX: basta pensar en las grandes obras de O'Neill, *Long's Day Journey into Night* (1956) o *The Iceman Cometh* (1946), en Willy Loman o en Blanche Dubois, quien se convierte en *A Streetcar Named Desire* (1947) en la actriz principal de su propio texto. Con el morbo y la agresividad de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Albee en cierto modo se desmarcaba de sus predecesores en su radicalidad al abordar este asunto convirtiendo la tendencia a ocultar, disfrazar o deformar la realidad en pura hipocresía. Las palabras con las que se inicia el extraordinario estudio de la obra de Albee escrito por Matthew Roudané, *Who's Afraid of Virginia Woolf?: Necessary Fictions, Terrifying Realities* son muy significativas: "The anger of *Who's Afraid of Virginia Woolf?* reflects Albee's rebellion against a culture whose identity radically transformed during his youth" (1990, 1). Ira y enfado son los afectos que inevitablemente aparecen en toda valoración crítica de esta obra teatral, y como estados de ánimo son indisociables del imperativo moral que los provoca.

En la obra de la siguiente generación de dramaturgos estadounidenses, como vemos claramente en el perturbador infantilismo de *Cowboys #2*, el enfado y la confrontación con una sociedad obsesionada por las apariencias han desaparecido para dar paso a exploraciones dramáticas que parecen estar movidas más por un profundo desconcierto y perplejidad ante la realidad circundante que por una crítica directa a la imposición de valores morales. Por ello, otra gran diferencia entre la obra de un autor como Albee y la obra de Shepard y los dramaturgos de su generación en su tratamiento de la necesidad humana de apelar a la fantasía reside en el grado de consciencia que los personajes tienen de ello. En la obra de Albee, George y Martha son totalmente conscientes de lo que están haciendo y la violencia de sus actuaciones parece provenir de sus deseos reprimidos, de la

frustración de sentirse fracasados. El colapso de la integridad individual es inseparable de la propia estructura de la sociedad, de la presión que ésta, con su potencial poder de marginación de todos aquellos individuos que no encajan en un modelo convencional de éxito, impone sobre los individuos más frágiles. La creatividad lingüística con la que Martha y George suplen sus carencias es asombrosa, pero la herida psicológica es turbadora y por ello Albee es implacable en su juicio moral. El hecho de someter a sus personajes al exorcismo de su desorbitada fantasía es, por un lado, el modo de condenarla en cuanto subterfugio para evadirse de una cruda realidad que debería ser aceptada tal y como es, con honestidad; por otro, es la estrategia de la que se sirve el dramaturgo para realizar una dura crítica a esa sociedad que restringía con tanta vehemencia las libertades individuales.

En el caso de Stu y Chet no queda claro que ellos sean conscientes de lo que los conduce a jugar a los vaqueros: de hecho, no hay una causa explícita. Si la hubiera, ellos no parecen poseer herramientas cognitivas o emocionales para autoanalizarla. El cambio radical que se produce de una generación a otra es que, como observamos en una obra como *Cowboys #2*, pervive en la tradición dramática la necesidad de apelar a la imaginación, a la fantasía, al juego, pero lo que parece haber desaparecido es su condena moral como una forma de evasión de la responsabilidad de enfrentarse a una verdad. Si bien en la obra breve de Shepard no hay una celebración manifiesta de la fragmentación del sujeto, ni del sentido de provisionalidad, ni de la incoherencia, rasgos todos ellos típicos de la ficción posmodernista, tampoco hay una crítica o una condena a estos valores. En el prefacio de la antología *Eight Plays from Off-Off Braodway*, en la que se incluía la obra de Shepard *Chicago*, Michael Smith identificaba las preferencias de los nuevos dramaturgos norteamericanos así:

> None of these plays is a conventional comedy (Fornes and O' Hara are ironic in their use of vaudeville and revue traditions) but virtually all are comic, at least in part. This too is characteristic of Off Off-Broadway and of the generation to which these writers belong. Irony, indirection, and self-mockery are dominant tones, suggesting that it would be dangerous or indiscreet or "uncool" to speak more openly. Ironic tone and anti-naturalistic technique both give the writer some detachment from his subject; in the plays theatricality becomes a

> shield, sometimes against sentimentality […], sometimes against direct involvement. None of the plays except Wilson's [Lanford Wilson's *The Madness of Lady Bright*] makes open or specific comment about the actual experiences and emotions of contemporary life; they are on the whole, theatrical rather than dramatic. It is interesting to note, too, that none of the plays expresses a political commitment. (*America Hurrah* is a strong but general attack on popular values). But all the plays (except one, *Balls*) are strikingly American and modern in style, frame of reference and sensibility: they could not have been written anywhere else or at any other time (Smith 1966a, 12-13).

Las apreciaciones de Smith nos ayudan a comprender que esa ambigüedad que percibimos en *Cowboys #2* respecto a las dualidades que la obra presenta con sus inquietantes parejas, Stu y Chet, sus *alterego* Mel y Clem, y las dos figuras anónimas que aparecen al final de la representación –que podemos llegar a percibir metafóricamente como una manifestación de desdoblamientos que no pueden llegar a ser conciliados– no es sorprendente dada esa distancia que este nuevo grupo de dramaturgos promovía respecto a sus propias creaciones, reflejo de su sensibilidad cuasi posmoderna. La sugerencia de Smith de que obras como ésta no podrían haber sido escritas en otro momento ni en otro lugar nos permite reevaluar el infantilismo de *Cowboys #2* a la luz, entonces, del entorno contracultural en el que Shepard se movía, para entenderlo como una transgresión tal vez deliberada –y no exenta de un fino sentido del humor– de los valores sociales dominantes. Nicolás Caparrós (1975) ha señalado que en el movimiento contracultural, que se puede abordar tanto desde el punto de vista individual como desde el punto de vista social, suele tener en los comienzos de la incursión por parte del individuo algo de infantil, un término usado por el autor sin la connotación ocultamente despectiva que los adultos suelen conferirle como sinónimo de inmadurez: "Lo infantil en este caso quisiera resumir todas aquellas instancias reprimidas a medias que actúan en niveles de penumbra, que hemos sido enseñados a ocultar en lo más recóndito y aún incluso a anular. Lo infantil como dato humano, no como fracaso de lo humano" (340). Caparrós añade que lo infantil no puede dejar de inquietar en la civilización del programa, por tratarse de algo no reprimido, por el deseo que pone de manifiesto de penetrar multidireccionalmente tanto en la naturaleza como en

uno mismo. Si hay en *Cowboys #2* un cierto lirismo, éste proviene de esa ingenuidad no reprimida, abierta y expuesta honestamente. Uno de los temas que aparece constantemente a lo largo de toda la obra de Shepard es el rechazo voluntario o involuntario de ciertos personajes masculinos a abandonar su condición si no de niños, al menos de fantaseadores. Sólo en *Cowboys* y en su reescritura en *Cowboys #2* la acción imaginante se muestra de manera muy obvia como un juego infantil. En las otras obras que se estrenaron entre 1965 y 1967 la acción imaginativa encontraría una vía de salida más oblicua, lingüística y decididamente visionaria, y con la que el dramaturgo iría poco a poco gestando una singular poética de la imaginación en escena.

Capítulo 8

Chicago: la concupiscencia visionaria y la esencia imaginadora del alma

> We do not have to do only with representations provoked by external 'shocks'. In relative (and often, absolute) independence from these, we do have an 'inside'. Here we part company with animals, etc. –not because they do not have an 'inside', but because we cannot say anything meaningful about it ('how does it feel to be a bat'). This inside is a perpetual, truly heraclitean, flux of representations cum affects cum intentions, in fact indissociable.
>
> Cornelius Castoriadis

La siguiente obra de Shepard estrenada en el Theatre Genesis después del debut con el programa doble de *The Rock Garden* y *Cowboys*, *Chicago*, se puede entender como una continuación y exploración mucho más radical y profunda de lo que se había puesto a prueba, con éxito, en *The Rock Garden*: el impacto de la escatología y la libertad narrativa de la forma monológica. Se estrenó el día de Viernes Santo de 1965, y puede que la fecha sea totalmente casual, pero es inevitable pensar que Cook y Shepard hubiesen decidido poner a prueba, una vez más, el grado de tolerancia de los miembros de la parroquia de St. Mark's in-the-Bowery en un período muy convulso respecto a las provocaciones lingüísticas.

Es inevitable, en este sentido, recordar cuándo aparecieron estas obras y tener presente, por ejemplo, el impacto que tuvieron las revueltas estudiantiles, sobre todo aquellas que tuvieron lugar en el campus de Berkeley, en California, asociadas al movimento por la libertad de expresión (*Free Speech Movement, FSM*). Cuando se estrenaron las primeras obras de Shepard, en octubre de 1964, apenas habían dado inicio los primeros disturbios, que empezaron cuando las autoridades universitarias prohibieron a las asociaciones de estudiantes solicitar apoyo para acciones políticas y sociales que tuviesen lugar fuera del campus universitario. Desde hacía tiempo, las autoridades estatales estaban presionando a la dirección de

la universidad para que impusiera un mayor control sobre la comunidad estudiantil, pues muchos grupos de estudiantes californianos llevaban ya un tiempo apoyando acciones y participando en manifestaciones a favor de la extensión de los derechos civiles. Meses después de las detenciones del 2 de diciembre –cuando casi 800 estudiantes que habían tomado el edificio de la administración fueron brutalmente represaliados por la policía local– todavía hubo un gran revuelo cuando Art Goldman y otras ocho personas fueron arrestadas por pronunciar públicamente la palabra "*fuck*" en la plaza Bancroft. El incidente se había ocasionado porque un joven proveniente de Nueva York había estado exhibiendo un cartel con esa palabra. Estas acciones fueron, naturalmente, condenadas por casi todos los estudiantes, pues banalizaban o desacreditaban muchos esfuerzos por lograr un verdadero diálogo social y político. El periódico de los alumnos fue tajante en su editorial al declarar que no había necesidad alguna de promover 'a Filthy Speech Movement', una etiqueta de la que el *Free Speech Movement* ya no pudo desprenderse a partir de entonces.

Shepard no sólo no fue detenido sino que pudo llevar mucho más lejos, con el estreno de *Chicago*, esas fantasías sexuales y escatológicas insinuadas ya en las dos obras anteriores, y además, ir definiendo con ella un estilo poético propio. La comunidad de los escritores siempre ha sido más hábil para difundir sus irreverencias con más eficacia y un menor riesgo. De hecho, en el artículo publicado en 1965 por Leslie Fiedler "The New Mutants", el crítico señalaba cómo la estética ya se había anticipado a la acción política en este terreno:

> porno-poetry preceding and preparing the way for what Lewis Feuer has aptly called porno-politics. Already in 1963, in an essay entitled 'phi Upsilon Kappa', the young poet Michael McClure was writing: 'Gregory Corso has asked me to join with him in a project to free the Word FUCK from its chains and strictures. I leap to make some new freedom…' And McClure's own "Fuck Ode" is a product of this collaboration, as the very name of Ed Sanders' journal *Fuck You*, is the creation of an analogous impulse (390).

Si Shepard, en cualquier caso, estaba en cierto modo protegido por la autonomía semiótica de la representación teatral, que como apunta Keir Elam (1980), se

connota invariablemente a sí misma[1] –es decir, que la significación de lo que percibimos está siempre enmarcada por y en relación al mismo marco que la define– con *Chicago*, no obstante, se alejaba de la exaltación tan sólo momentánea de la ofensa lingüística directa para entrar en un terreno más sofisticado y complejo. De hecho, el largo monólogo visionario de Stu es un relato cuya imaginativa retórica, a medio camino entre lo irreverente y lo lúdico, trasciende cualquier impulso inicial de oposición a lo normativo, y en su exploración de turbadoras fuerzas psíquicas se convierte en un evento teatral que le da al espíritu de rebelión una peculiar dimensión poética. Se trata, en retrospectiva, de una de las obras más impactantes de Shepard, y de las más difíciles de comentar, pues la descripción de lo que ocurre en el escenario siempre es un ejercicio complejo cuando la obra misma obvia el concepto de trama. Básicamente lo que vemos es a un joven de unos veinte años metido en una bañera en el centro del escenario "splashing water and talking in a singsong manner" de acuerdo con las acotaciones.[2] La escena no tendría nada de extraño si no fuera porque a medida que avanza la representación vemos que no hay agua y que Stu, vestido únicamente con unos tejanos, no parece estar dispuesto a salir de ahí. Shepard crea así dos espacios diferenciados en el escenario, el de la bañera y el que la circunda, por el que transitan una serie de personajes: Joy, la novia de Stu, que se encuentra haciendo preparativos para su mudanza a Chicago, y algunos amigos de ésta que quieren despedirla antes de su partida. En el escenario no hay ningún otro elemento aparte de la bañera, y lo que hacen Joy y sus amigos siempre es fuera de escena, es decir, que tan sólo lo escuchamos. El centro de la acción dramática son esencialmente las fantasías que Stu, metido en su pila, narra con irreprimible elocuencia y es sobre este irrefrenable estallido logorréico y visionario donde Shepard construye su original dramaturgia de escapismo imaginativo.

[1] El crítico explica: "The general connotative marker 'theatricality' attaches to the entire performance (Mukarovsky's macro-sign) and to its very element – as Brecht, Handke and many others have been anxious to underline – permitting the audience to "bracket off" what is presented to them from normal social praxis and so perceive the performance *as a network of meanings*, i.e. as *a text*" (Elam 12).

[2] *Chicago* en Sam Shepard. *Plays: 1.* London: Methuen, 1996, p.55. Sucesivas referencias en el texto serán a esta edición.

La narración irreprimible de las fantasías

En el documental de Oren Jacobi *Sam Shepard Stalking Himself* (1997), el dramaturgo cuenta cómo una de las cosas que comprendió y le cautivó cuando con diecinueve años decidió unirse a la compañía itinerante The Bishop's Company Repertory Players para salir de Duarte, fue la facilidad, en el teatro, de montar obras con muy pocos medios.[3] *Chicago*, en este sentido, es un ejemplo perfecto de optimización de recursos, pues el único objeto que vemos sobre el escenario es la bañera que Stu, el protagonista de la obra, se resiste a abandonar hasta casi el final de la representación. Este minimalismo escénico era casi una necesidad, dadas las dimensiones del Theatre Genesis, pero Shepard supo hacer de esa necesidad una virtud, porque al colocar un único objeto sobre el escenario y despojarlo de su utilidad habitual, la bañera adquiere un valor icónico y metafórico en su complementación con el extravagante exceso retórico e imaginativo del personaje que la ocupa.

Si lo que distinguió en seguida la obra de Shepard entre la de otros compañeros fue su uso del lenguaje, *Chicago* es la primera obra en la que queda plenamente definido ese estilo singular. El principio de *Chicago* revela una primera cualidad del estilo shepardiano: la predilección por un lenguaje de textura musical, definido más por su intención rítmica que por un deseo de comunicar algo coherente. Lo principal es su forma:

> STU: And ya' walk through the town. With your head on the ground. And ya' look all around through the town for yer dog. Your dog Brown. He's yellow but ya' call him Brown anyhow. And sit in the hay. And ya' say. What a day. This is it. It's the day that you say it's okay. Anyway. Anyhow. You know by now. That your dog is dead and you don't care anyhow […].
> JOY: (*Off right*) Biscuits!

[3] Don Shewey, en la biografía de Shepard, transcribe esa parte del documental: "It was great time. I really learned what it is to make theater. We'd go into churches, mainly in New England, set up lights, do makeup, do the play, tear it all down, and leave to go down the road the next day. It really gave you a sense of the makeshift quality of theater and the possibility of making it anywhere. That's what turned me on most of all. I realized suddenly that anybody could make theater. You don't need to be affiliated with anybody. You just make it with a bunch of people. That's still what I like about it" (1997, 24).

> STU: Biscuits in the sun. And ya' run. And it's fun. Ya' have a gun. It's yer own. Ya don't care. You can even shoot a bear. If ya' have any hair. If ya' don't. Ya' don't. It ya' do. It's true. And yer through anywho.
> JOY: (*Off right*) Biscuits are ready!
> STU. Teddy and Freddy and all the stupid people having fun with a gun. And ya' run all around. Through the town. What a way. To spend a day. In the hay. By the way. It's okay. Stay away (55).

El impulso primero del discurso de Stu es lúdico más que comunicativo, y cualquier estímulo externo sirve para continuar con el juego lingüístico iniciado, una improvisación libre fundada sobre la aliteración. El joven Stu parece un niño que, inmerso en su juego, no parece estar dispuesto a que nadie lo moleste, ni siquiera ante la tentación de galletas recién horneadas: "Who needs biscuits? […] Biscuits were invented to trick people into believing they are really eating food! They aren't good at all. They are just dough" (57). Lo que pronto resulta sorprendente y llamativo es la absoluta concentración de Stu en su propio relato, una narración que lejos de tener relación aparente con lo que sucede en el escenario, insiste por el contrario en evocar otros lugares, otras sensaciones: la playa, el sol, el agua del mar. Cuando Joy entra en la bañera con Stu, la chica decide entrar en el juego de éste, como si estuviesen en una barca en el medio del mar. Cualquier detalle da pie a que Stu lleve su fantasía un poco más allá, y entonces, intenta asustar a Joy del peligro de las barracudas que están ansiosas por comérsela a bocados. La pareja juega durante un rato en la bañera, se besan, pero Joy sale rápidamente para continuar con sus preparativos, porque como Stu ya sabe, la han contratado como actriz en Chicago y debe marcharse. Atrincherado en la bañera, Stu se deja llevar cada vez con más vehemencia por la narración sus fantasías.

La acción imaginante como experiencia vivida

David J. DeRose se ha referido al temprano estilo de Shepard como "The Accumulation of Image"[4] pero los largos monólogos de Shepard no están sólo

[4] DeRose describe las obras así: "[the plays] focus on the bizarre minutiae of experience, accumulated in language and images, and exhibit a deeply disturbed view of reality unfixed, tumbling towards

caracterizados por partir de una imagen determinada y por complementar esa imagen con otras imágenes, como si se tratase de una secuencia cinematográfica que se describe verbalmente para efectivamente lograr que las visiones se produzcan "en los ojos de la audiencia" (Shepard 1977, 53). El narrador visionario, como Stu, no sólo visualiza las cosas que imagina sino que también las siente: "You just lie there and the sun dries you and the sand gets all stuck to you. It sticks all over. In your toes. In your ears. Up your crotch. Aaah! Sand between your legs! Aaah! Sticking in your pores. Goddamn!" (56). En este momento, como espectadores, no sólo vemos a Stu narrando lo que está imaginando, tomar el sol en la playa, lo vemos también revolverse en la bañera como si efectivamente sintiera cosquillas por el roce de la arena en su piel.

La imagen visualizada es inseparable de las sensaciones asociadas a esa misma imagen y por ello el fantaseador insiste en describir las sensaciones físicas que acompañan a lo que está imaginando. No es un observador pasivo y ajeno a lo que está visualizando en su mente. Una de las secuencias monológicas más interesantes se produce cuando Stu, sabiendo que Joy está haciendo las maletas, imagina un viaje en tren. El comienzo es plácido: "All that way on a train. The seats fold back so you can sleep if you want to. You can look out the window too. You can see all the kinds of different houses and people walking around" (62). A continuación se describe el vagón restaurante. Pero poco a poco el viaje empieza a ser cansado:

> They stop once in a while but you can only get off at the big stations. You can only get off at places like Saint Louis or Cincinnati. None of the small towns. And your butt aches after a while. Your butt really starts to ache. You can hardly stand it. So you have to get up and walk around. Up and down the aisles. Back and forth. […] Your butt aches so bad that your legs even start to ache. Your legs can fall asleep on a train. Then your feet. You have to walk fast (63).

El monólogo se extiende todavía más, hasta llegar a lo que efectivamente más nos cansa tras muchas horas de viaje: la humanidad, la insoportable corporeidad de los que nos rodean, que Stu describe minuciosamente:

---

apocalypse" (1993, 19). Aunque la acumulación de imágenes es efectivamente una de las características principales de estas primeras obras, la insistencia en señalar un tono apocalíptico, como también lo hace Michael Bloom en "Visions of the End: The Early Plays" (en Marranca 1981, 72-78), es un poco excesivo; se podría decir que esta calificación funciona finalmente como un impedimento para ver *cómo* se produce la acumulación de imágenes en las obras shepardianas.

> There's a Marine making it with somebody's wife because her husband's drunk in the restroom. There's a cowboy picking his teeth and spitting little gobs of food into the aisle. Some fat guy is farting and he doesn't even know it. The smell drifts down the aisle and stinks up the whole car. One fart after another. Big windy farts that sort of make a whizzing sound. Nobody can hear him but he stinks the whole car (64).

Como vemos, la imposibilidad de separar la imagen de su sensación se aprecia en *Chicago* a dos niveles: en las reacciones físicas del personaje que es fantaseador y narrador, y en la narración misma. Esto es relevante por varios motivos: en primer lugar, por la extrañeza misma de construir un evento teatral alrededor casi únicamente de las fantasías que el protagonista narra frente a la audiencia; y sin embargo, hay una visión muy definida de lo que es el acto de imaginar. Shepard estaba trasladando intuitivamente al teatro una percepción fenomenológica de la imaginación, pues su exploración teatral, al poner un gran énfasis en la dimensión física del acto imaginante, mostraba la experiencia de la imaginación tal y como se vive. La narración de Stu demuestra que, independientemente de que lo que se imagina se considere como algo real o irreal, constituye no obstante una dimensión esencial de la experiencia vivida, constatando así muchas de las intuiciones de Husserl y su redefinición de la imaginación como un acto activo de consciencia, un acto que rechazaba la antigua distinción entre lo inteligible y lo sensible, que quedan entonces sintetizados.[5] Por otra parte, también muestra una concepción del acto imaginante no como un capricho idealizado, sino como un instrumento de innovación semántica.

La obra se descrito como un viaje alucinógeno: "*Chicago* is Shepard's first truly hallucinatory play in the sense that the reality of the play seems to emanate from the subjective mind of its hero, Stu" (DeRose 1993, 27). Debemos considerar la posibilidad y la idoneidad de definir esta obra como una alucinación, es decir,

[5] En su capítulo sobre la imaginación fenomenológica, Kearney cita un pasaje de Husserl, extraído de *Ideas* (1913), el libro que dio origen a una nueva concepción de la acción de imaginar, que es representativo de lo que se pone de manifiesto en la obra shepardiana: "The flute playing centaur which we freely imagine is certainly a presentation we have ourselves constructed…but the centaur itself is not psychic. It exists neither in the soul nor in consciousness, nor anywhere else, it is in fact 'nothing', mere 'imagination', or to be more precise, the living experience of the imagination is the imagining of the centaur. To this extent, indeed, 'the centaur as intended', the centaur as imagined, belongs to the experience itself as lived" (Husserl en Kearney 1998, 16).

como la emergencia de una sensación subjetiva que no va precedida de impresión en los sentidos. Se trata de una descripción adecuada pues, en efecto, la visión de Stu, que es una clara alteración de la consciencia, no es un reflejo de lo que hay en el espacio escénico, que está vacío, sino que nace de su imaginación. El uso de este término, no obstante, obvia la relación que se establece entre las visiones del protagonista y lo que vemos sobre el escenario. Describirla como una alucinación es hacer una descripción que evoca un componente de aleatoriedad que la obra, en su conjunto, no presenta, y que, además, no toma en consideración el grado de intencionalidad del discurso de Stu y el modo en que se erige –si bien sea de un modo diferente al expuesto en una dramaturgia más convencional– en una estrategia para crear significado, una expresión de un modo, entre los muchos posibles, de la necesidad vital de la psique de crear significación.

Una de las cuestiones que se han planteado al comienzo de este capítulo es cómo las obras de Shepard adquieren relevancia referidas a su propio contexto, leídas como textos típicamente contraculturales. Shepard no ha negado nunca su abuso de estupefacientes en los años sesenta, y es casi inevitable establecer una relación directa entre el consumo de drogas como el LSD y la predilección por la visión que una obra como *Chicago* pone de manifiesto: las drogas fueron el medio más usado para liberar las mentes en el esfuerzo colectivo por derribar los valores dominantes y alcanzar una consciencia superior. Allen Cohen, cofundador del primer periódico *underground* psicodélico, el *San Francisco Oracle*, describió el LSD como:

> the rocket engine of most social or creative tendencies that were emerging in the 1960s. […] The rebellion, insight, and visionary experiences of the artists of the 50s would now come wholesale to anyone who wanted or needed to get out on the edges of the only frontier left in America – their own mind and their own senses (Citado en Farber 2002, 29).

Establecer una relación entre las alucinaciones visionarias de un personaje dramático y la ingesta de LSD no significa, no obstante, afirmar que una obra como *Chicago* fuese necesariamente escrita bajo los efectos de la droga. Shepard ha negado que usara las drogas como un estímulo directo en el acto de la escritura. Lo que sí es muy plausible es que la experiencia del consumo de ácido –que en

palabras de su inventor, Albert Hoffmann "[was] a substance with such fantastic effects on mental perception and on the experience of the inner and outer world" (citado en Farber 22)–, si tuvo un efecto extraordinario en la transformación del modo de percibir la realidad, éste se reflejara también en el modo de concebir el arte y su percepción. El reto que una obra como *Chicago* plantea es el de intentar comprender cómo una serie de estímulos o experiencias parecen constituir el punto de partida o la inspiración para una exploración estética que debemos considerar autónoma y que resulta finalmente atrayente en su apertura hacia formas no normativas dentro del género en la que se enmarca. Esa probable inspiración proveniente del consumo de ácido la podemos encontrar precisamente en el modo en que se despliega el potencial de la exploración creativa en una dirección específica, es decir, hacia una indagación esencialmente visionaria a la hora de penetrar en una nueva dimensión de la experiencia. También se traslada con éxito el sentido de la impredecibilidad de la alucinación, pero la transformación de estos impulsos en recursos compositivos es sólo el punto de partida de una investigación más amplia y más compleja y, desde luego, más lúcida de lo que parece en primera instancia, sobre las imágenes y su uso teatral. Puede que en el año 1965 esta experimentación fuese totalmente intuitiva pero se trataba de un primer ejercicio exploratorio de un ámbito que ocuparía a Shepard, en adelante, durante muchos años.

Hacer visible lo invisible:
la emergencia en el teatro de lo que no se puede ver pero se puede imaginar

La originalidad de Shepard en *Chicago* reside en su modo radical de abordar esa capacidad imaginativa de hacer visible lo invisible a la que se refirió en la entrevista con Kenneth Chubb de 1974 ya citada, a través del lenguaje, y en poner de manifiesto así su particular manera de explotar la peculiar inextricabilidad de la retórica y visión que se da en el teatro, ese lugar donde vemos con los oídos y escuchamos con los ojos.

El teatro occidental, desde sus orígenes en la tragedia griega, explotó la capacidad descriptiva del lenguaje para complementar las limitaciones físicas del espacio escénico, requiriendo que el espectador supliese con su imaginación aquello que no se ve en el escenario, pero que es expresado en escena bien para hacer avanzar la trama o para facilitar la comprensión de ésta. El modo en que Shepard explota esta característica teatral es muy peculiar porque convierte algo

que había sido tradicionalmente un complemento de la acción dramática en el centro mismo de ésta, privando totalmente a la trama y a la acción de su hegemonía previa. El largo monólogo de Stu convierte a *Chicago* más que en una obra alucinatoria, en una obra sobre el placer de la visualización imaginativa. Shepard no usa el espacio escénico para crear un conflicto dramático: su atrevimiento está en concebir una obra teatral en la que lo único que hace el protagonista es narrar ante la audiencia lo que imagina, compartir con el espectador lo que está viendo en su mente. Precisamente por ello, no es de extrañar que el narrador/fantaseador se encuentre sobre un escenario prácticamente vacío, ya que la ensoñación, una vez encontrado un pretexto para elevarse rauda de la prisión de lo tangible o lo perceptible, puede prescindir de vínculo alguno con un referente, pues crea *ex nihilo*.

Gran parte del interés de *Chicago* reside en la frescura con la que espectadores y lectores perciben la asombrosa autonomía perceptiva del ser humano y la subjetividad de su visión, que podemos entender, también, como la capacidad de la que Castoriadis denomina como la "imaginación radical" de crear un mundo propio y singular.[6] Dada la clara tendencia antropocéntrica de la modernidad, la estética de la subjetividad no representa ninguna novedad a estas alturas, pues quedó patente sobre todo en la evolución del arte a partir de las últimas décadas del siglo XIX, con el desarrollo del modernismo y de las vanguardias artísticas. En la historia del teatro moderno, y en particular en el norteamericano, también hay abundantes ejemplos de escenificación de la subjetividad, como es el caso de *The Emperor Jones* (1920) y *Strange Interlude* (1928), de Eugene O'Neill, *Machinal* (1928), de Sophie Treadwell o *After the Fall* (1964), de Arthur Miller. Lo que es peculiar en *Chicago* es que el énfasis en la subjetividad recae literalmente en la visualización imaginativa, así como en su insistencia en llamar la atención sobre la densidad carnal del personaje visionario, una dimensión que, no por casualidad, también reconfiguró los discursos, las prácticas y la teoría sobre la visión y el observador a

[6] Castoriadis se ha referido a la importancia de la creación de un mundo singular de este modo: "If, in its first aspect ('perceptual', geared to the 'outside'), the radical imagination creates a 'generic' own world for the singular human being, a world sufficiently shared with the other members of the human species, in its second, fully psychical, aspect, it creates a singular own world. The importance of this could not be exaggerated. It is this 'inside' which conditions and makes possible, first, a 'distanciation' relatively to the world considered as simply 'given', and, second, an active and acting *Einstellung*, position and disposition towards the world. Representation, affect and intention are at the same time principles of the formation of the own world – even *materialiter spectati* – and principles of distanctiation from it and action upon it" (144; cursivas del autor).

principios del siglo XIX con la inserción del cuerpo humano en los estudios de óptica. Si, como argumenta Jonathan Crary (1988), desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, el modelo de la observación y la visión humana habían fundado su discurso epistemológico usando como modelo la cámara oscura, que legitimaría para el observador lo que constituye una verdad objetiva separada del sujeto que la observa, en el siglo XIX los avances en el estudio de la fisiología llevarían al colapso del modelo empiricista y bipolar anterior para dar paso a la emergencia de la modernidad visual, en la que la "ilusión referencial" deja de ser válida. En el nuevo modelo, la visión quedaba redefinida como la capacidad de ser afectado por sensaciones que no tienen por qué establecer necesariamente un vínculo con un referente visual, un hecho de implicaciones radicales porque amenazaba todo sistema coherente de significación.[7] Es precisamente en el ámbito de la emergencia de una significación más compleja, no fundada en una relación directa e inequívoca entre lo perceptivamente visible y lo que se ve, donde *Chicago* configura su originalidad. La relación entre lo visible y lo invisible, y entre lo que no se puede ver pero se puede imaginar, tal y como se presenta en esta obra, sólo adquiere un sentido pleno, no obstante, cuando consideramos su emergencia en el espacio teatral y su consiguiente configuración de una relación con la audiencia en la que se concede a los espectadores una posición privilegiada para dotar de significación a esa misma relación. Shepard, al focalizar su interés en la narración de las visiones de Stu, no estaba ingenuamente llamando la atención sobre el extraordinario potencial del lenguaje para crear y evocar imágenes, sino que estaba explorando los efectos de ese potencial cuando *tiene lugar* en el teatro. Si entendemos que el teatro es una forma de establecer relaciones entre los que ven –pues el teatro no puede existir sin un público– y lo que ven, Shepard estaba configurando una relación peculiar al situar a los espectadores ante un personaje cuya pasión es narrar aquello que visualiza en su mente en todo detalle: porque al igual que el espectador ve en todo momento a ese personaje que está imaginando, también se le está haciendo partícipe de la visión misma, de ese deslumbrante y desorientador superávit de imágenes que, inspirándonos en la expresión que Buci-Glucksmann ha usado para referirse al modelo de visión barroca, podemos definir como un auténtico

[7] Al fundamentar el cambio de paradigma que se produjo en el siglo XIX, Crary se centra sobre todo en el trabajo del fisiólogo alemán Johannes Müller y su "Teoría de la energía específica de los nervios" en la que afirmaba que cada sensación estaba determinada por la actividad específica de los nervios sensoriales que le servían de medio de transmisión, independientemente de cual fuera el estímulo que causara esa actividad.

"palimpsesto de lo invisible". [8] Al dirigir con vehemencia la mirada de su protagonista hacia territorios imaginados, el joven dramaturgo también estaba invitando a la audiencia a dar forma a las fantasías de Stu, a aceptar un pacto literalmente imaginativo. Cada uno de los espectadores no sólo debía compartir un territorio íntimo de imágenes psíquicas ajenas, sino que, al tener que imaginarlas, también se le urgía, implícitamente, a construirlo inevitablemente como un territorio propio. Es desde esta implicación emocional directa resultante de la complicidad de tener que recrear las fantasías íntimas de Stu y la simultánea distancia física como espectadores desde la cual podemos, finalmente, dar un sentido a la concupiscencia visionaria de Stu, a la evocación de inquietantes realidades marinas, barracudas carnívoras y navegación en bote hasta llegar a la playa donde el viaje culmina en una salvaje y prolongada orgía. Estas imágenes parecen erigirse en una forma de dar salida a la ansiedad producida por la inminente partida de la amante, cuyo nombre, Joy, evoca la fragilidad de lo que se está a punto de perder. Michael Smith en la introducción a la antología *Eight Plays from Off-Off Broadway* en la que se incluía *Chicago*, sugería con acierto "without knowing anything very specific about its main character, one feels strongly the precise shape and density of his desperation, sharing it enough to find the coda of breathing a great release" (1966a, 14).

La redefinición de la interioridad como secuencia de imágenes

Chicago puede ser considerada, sin duda, como la obra con la que un jovencísimo Shepard inauguraba una peculiar poética visionaria en la que, a menudo, unas largas narraciones dramáticas transformarían unos espacios teatrales prácticamente vacíos en densos espacios dramáticos interiormente visualizados por el espectador. Uno de los aspectos más interesantes que aquí quedaba ya patente era la redefinición de la interioridad como una sucesión de imágenes, en vez de una tradicional sucesión de pensamientos o reflexiones. Este interés temprano por las imágenes es llamativo, porque el impulso dramático no está en la acción, que ha sido censurada, sino en el placer de saltar de una visión a otra, aunque esos saltos no estén dirigidos necesariamente a una conclusión: de hecho, el movimiento que se produce en la transición de una visión a otra es a menudo más interesante que la visión misma. Significativamente, la predilección por una narración marcadamente

[8] cf. Martin Jay. "Scopic Regimes of Modernity", en Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality*. Nueva York: The New Press, 1999, pp. 17-19.

visual expresando la interioridad parece ser una manipulación intuitiva de algo sobre lo que Jung había llamado la atención ya en los años veinte: por una parte, el discernimiento de que las imágenes son un vehículo de la emoción, su energía, y un modo de facilitar a través de ellas el acceso a la consciencia, ya que "toda emoción es factible de transformarse en una imagen" (Jung 168); por otra, sobre "la esencia imaginadora del alma", la convicción de que

> el alma es una sucesión de imágenes en el más amplio sentido, pero no una yuxtaposición o una secuencia fortuitas, sino una estructura perfectamente propositiva y llena de sentido, una expresión en imágenes de las actividades vitales. Y del mismo modo que la materia del cuerpo necesita lo anímico para poder vivir, así también el alma requiere el cuerpo vivo para que sus imágenes puedan cobrar vida (325, § 618).

Chicago parece ser un claro reconocimiento del potencial creativo de lo inconsciente como generador de imágenes expresando las emociones. La invocación de lo inconsciente, siguiendo a Jung, no debe llevarnos a la percepción de la obra como propulsora de un discurso aleatorio, o como una yuxtaposición o una secuencia fortuitas, sino como una transformación deliberada y sutil de esa intuición y como una exploración, por otra parte, de su potencial creativo y de su potencial dramático. La evocación verbal de imágenes como vehículo de emociones en *Chicago* no es meramente una forma de mostrar inocuamente la agitación psíquica de Stu porque, a la vez, en su contexto escénico, comprendemos que esas visiones son la expresión de otra cosa, de aquello que para Stu resulta 'impronunciable'. Puede que su estrategia sea infantil, pero se convierte en un acto fascinante de escapismo imaginativo que pone de manifiesto el potencial lingüístico para crear y proyectar *otras* posibilidades frente al referente y a lo dado de las cosas. Como acción dramática sirve para penetrar también en la mente del espectador y dirigirla igualmente hacia otras dimensiones.

La elocuencia de Stu suple finalmente su pérdida emocional, incluso su pérdida de experiencia vital, con una 'ganancia imaginativa'. Y habría que preguntarse entonces si su concupiscencia imaginativa es, a la postre, un instrumento que lo redima de su pesadumbre. A este respecto debemos señalar que el potencial imaginativo no puede finalmente trascender la corporeidad, y en este sentido, esta obra tan temprana estaba definiendo ya la doble radicalidad de Shepard en su

construcción de un discurso dramático de una extraordinaria riqueza y densidad semántica y, simultáneamente, la deconstrucción de este mismo discurso dentro de un espacio escénico que, por su propia naturaleza, potencia la fisicidad corporal y material. Como sugiere Stanton Garner: "The sphere of bodily existence is emphasized in all these plays; it asserts itself as a rootedness of the body in its physical field, a phenomenal mode of being present that these characters, for all their linguistic flights to other times and places, cannot escape" (1994, 99).

La culminación de la narración imaginativa de Stu en *Chicago* genera ella misma una vía de salida provisional para la visión llevada radicalmente por el personaje hasta un extremo sofocante con la descripción de una casa recubierta hasta el techo de alfombras, el refugio que esos personajes imaginados por el narrador/fantaseador habrían tejido durante años después de sus salvajes orgías. Stu, fuera ya de la bañera, reconoce la necesidad de inhalar y exhalar con tranquilidad, de escapar y reponerse de su excesos imaginativos mientras Joy va de un lado al otro del escenario arrastrando un baúl. Mientras respira profundamente, exclama: "Once you get the taste of it. The hang of it. What a gas. In your mouth and out your nose. Ladies and gentlemen, it's fantastic!" (69).

La imagen final de la obra no deja de ser algo ambigua, con el grupo de personajes secundarios, los amigos de Joy, con gafas de sol, sentados al borde del escenario con cañas de pescar: una imagen escénica que evoca el imaginario creado por Stu, y que en cierto modo reitera la imposibilidad última, para el propio Stu, de escapar de la realidad de la partida de su novia a través de sus fantasías acuáticas. Las cañas de pescar, en este sentido, poseen una inesperada carga semiótica, pese a su liviana materialidad: la inescapable significación o intencionalidad de los objetos que se colocan sobre un escenario, y que las palabras a veces no pueden alcanzar en su fragilidad acústica. Y sin embargo, la extraordinaria narración imaginativa de Stu reverbera, finalmente, con un eco poderoso. La obra inauguraba uno de los patrones que se habrían de repetir en la obra dramática de Shepard hasta nuestros días: la soledad del personaje que vive en su propia mente. En *Chicago* esta soledad, transformada en un viaje interior, conduce finalmente a una experiencia teatral innovadora y excitante en su riqueza semántica: "a sexual experience that both tickles and stings" (1996, C1), como señaló Ben Brantley en su reseña de la reposición de la obra en 1996.[9]

[9] La obra fue presentada en un programa doble junto con *When the World Was Green* (1996), dentro de la temporada dedicada a Shepard ese año por la Signature Theatre Company en Nueva York.

Capítulo 9

Icarus's Mother: el oscuro objeto del deseo en la sociedad del espectáculo, o los efectos inesperados de la imaginación colectiva

La lectura pormenorizada de las primeras obras escritas por Shepard, entre los años 1964 y 1967, es uno de lo ejercicios críticos en los que menos se han detenido los especialistas. *Icarus's Mother* es sin duda una de las obras más llamativas de este período, por lo que Michael Smith definió como "the play's smooth, mysterious ascent from cosy reality to high lyricism and symbolism, its debonair plunge into the sharky depths of resonant meaning" (1967, 26). *Icarus* es de las obras tempranas a las que se ha prestado más atención, pero puede que sea también una de las obras que más superficialmente se haya evaluado, ya que, al asociarla casi invariablemente con el clima de terror que se vivía en Estados Unidos por la posibilidad de entrar en una guerra nuclear, se tiende a obviar y cuestionar cómo se representa ese terror invisible –si es que la obra es efectivamente una obra sobre el miedo de una amenaza externa– o cómo éste está generado y alimentado en gran medida por los propios personajes, pues surge principalmente de las inexplicables e inexplicadas relaciones que se establecen entre ellos. Una vez más nos encontramos ante lo que el mismo Shepard ha descrito como una "crónica impulsiva de un mundo caótico y subjetivo" (1996, ix), ante la indagación de un territorio emocional oscuro y complejo.

Icarus's Mother se puede leer como una continuación de la exploración estética iniciada en *Chicago* en torno a la expresión de las emociones a través de la narración de las imágenes de la interioridad y al espacio teatral como lugar desde el cual proyectar esas imágenes. Al igual que en *Chicago*, nos encontramos ante una obra que pone un gran énfasis en los monólogos narrativos de sus protagonistas. Si en *Chicago* el exceso de la narración imaginativa de un único protagonista situado frente a los espectadores poseía la unidad de una única consciencia y alcanzaba finalmente una cierta coherencia, un sentido respecto a las mínimas acciones

escénicas circundantes, en *Icarus's Mother* la secuencia de narraciones de varios de sus personajes resulta mucho más compleja y mucho más ambigua que en la obra anterior. Michael Robinson comenta al respecto: "Shepard charges his play with a simple juxtaposition, not with solemn, point making scenes. The starkness of the juxtaposition is more disturbing than the violent content of the final monologue; mulling over the mystery of the juxtaposition is more compelling than labelling the play a parable about nuclear war, as many critics do" (63). Sin embargo, Robinson no se detiene finalmente en *The Other American Drama* (1994) –posiblemente por cuestiones de espacio– en indagar en el misterio de esa yuxtaposición, y nos encontramos una vez más ante intuiciones que a menudo no llegan a ser constatadas. Por qué resultan tan desconcertantes las sucesivas narraciones de *Icarus's Mother* es una cuestión que merece atención crítica. Si la obra resulta inquietante puede que sea, en gran medida, debido al hecho de que no podamos determinar la veracidad de lo supuestamente acontecido en los márgenes del escenario, que es precisamente lo que con hilos invisibles mueve a todos los personajes. Ninguno de ellos está definido por su personalidad, sino por su posicionamiento respecto a lo que acontece a su alrededor, que, a su vez, determina su relación con el resto. La complejidad respecto a *Chicago* no reside simplemente en que en *Icarus* haya cinco narradores en vez de un único narrador compulsivo. Al igual que en la obra anterior, estas narraciones son un modo de crear visiones en las mentes de los espectadores pero hay una diferencia fundamental que se establece, simplemente, por el movimiento de los personajes, por sus entradas y salidas del escenario. En *Chicago,* Stu se encontraba en una bañera que no abandonaba casi hasta el final de la representación y, por ello, no sólo la narración misma, sino también su posición fija frente a los espectadores, eran una manera de reiterar que su desconcertante crónica suponía un acto imaginativo puro, y que la pasión narrativa era indisociable del regocijo inherente en recrear y proyectar sus fantasías más íntimas. En *Icarus's Mother* dos de los monólogos son descripciones de lo que los personajes han visto fuera del escenario, pero no podemos estar seguros, ni como espectadores ni como lectores, de que lo que están narrando haya acaecido tal y como ellos lo narran. Hasta qué punto puede la imaginación narrativa alterar la naturaleza de un evento es una de la cuestiones primordiales planteadas por esta obra. Si entendemos el teatro como un espacio en el que se establece una relación entre los que ven y lo que ven sobre el escenario, podemos afirmar que la escenografía marcadamente retórica de *Icarus's Mother* nos sitúa en una extraña

posición como espectadores, no tanto porque no podamos llegar a ver aquello que los cinco personajes ven sino a través de sus narraciones –es decir, por el hecho de que nuestra visión esté mediada y percibamos primeramente a través de nuestros oídos–, sino porque resulta imposible establecer una frontera precisa entre la imaginación y la realidad, dada la intensidad emocional con la que cada uno de los narradores/fantaseadores se relaciona con ese objeto invisible para la audiencia.

No es mi propósito aquí encontrar una única explicación a una obra que se resiste por su propia forma a alcanzar una coherencia o un sentido último. Sin embargo, un análisis que preste una mayor atención al modo en que se construye la acción dramática, al modo en que interactúan los personajes, a su pasión por convertirse en narradores visionarios y, cómo no, a las visiones mismas, permite finalmente constatar que, si bien Shepard fue desde el primer momento un escritor muy intuitivo, no por ello sus composiciones eran aleatorias. Negar una significación inequívoca y fácil no implica necesariamente que la obra no pueda generar ideas y reflexiones. De hecho, *Icarus* se convierte, a medida que avanza la representación, en un sorprendente evento teatral que plantea numerosos interrogantes acerca del modo en que las imágenes del mundo que nos rodea colonizan la psique y generan turbadores deseos. Si en *Chicago* el interés por las imágenes de la interioridad y su proyección a través de la narración de ensoñaciones estaba circunscrito al territorio íntimo de la consciencia individual, *Icarus* supone una evolución de ese mismo interés hacia el complejo territorio de lo colectivo, donde las relaciones entre personajes y las turbadoras interacciones entre las imágenes del exterior y las imágenes psíquicas de cada uno de ellos provocan inesperados acontecimientos.

El juego colectivo de conjeturar perversas calamidades

En la entrevista que Kenneth Chubb le hizo al dramaturgo en 1974 en el *Theatre Quarterly*, Shepard se refiere al germen de la obra en los siguientes términos:

> I was in Wisconsin, in Milwaukee, and for the Fourth of July we have this celebration – fireworks and all that kind of stuff – and I was in this sort of park with these people, with this display going on. You begin to have a feeling of this historical thing being played out in contemporary terms – I didn't know even what the Fourth of July

> meant, really, but here was this celebration taking place, with explosions. One of the weird things about being in America now […] is that you don't have any connection with the past, with what history means; so you can be there celebrating the Forth of July, but all you know is that things are exploding in the sky. And then you have this emotional thing that goes a long way back, which creates a certain kind of chaos, a kind of terror, you don't know what the fuck is going on. It's really hard to grab the whole of the experience (Shepard en Chubb 196).

Icarus's Mother da comienzo, precisamente, con una presentación aparentemente realista de una escena convencional en Estados Unidos: un grupo de amigos que se han reunido para hacer un picnic el día de la conmemoración de la independencia nacional. El escenario está cubierto de césped, y la disposición de los objetos que se encuentran sobre él, una barbacoa portátil de la que todavía emana humo y un mantel con platos y restos de comida, contribuyen a afianzar la realidad de la situación. Cuando inicia la acción, los personajes, tres chicos y dos chicas, están descansando después de la comida, mientras esperan a que den comienzo los tradicionales fuegos artificiales que se lanzan cuando se pone el sol. Un avión a reacción está sobrevolando el área donde ellos se encuentran y, por consiguiente, todos ellos se encuentran mirando hacia arriba, especulando si el aeroplano está escribiendo algo con el gas que desprende, si el piloto puede acaso verlos o si podría estar haciendo señales en respuesta al humo que asciende de su propia barbacoa. El vuelo del avión se va así convirtiendo en la ocasión para convertir su espera en algo lúdico, para jugar a reclamar la atención del piloto, o simplemente para bromear. Una vez que la aeronave desaparece, se produce una primera situación de tensión cuando Pat propone ir a dar un paseo y se encuentra con la sorprendente oposición de sus compañeros, que parecen querer encontrar cualquier tipo de excusa para que la chica no se marche, partiendo de conjeturas imaginarias que insisten, entre todos, en llevar al exceso:

> HOWARD: What happens if they start while you're on your walk?
> JILL: That'd be terrible, Pat.

> PAT: They shoot them in the sky. I can watch fireworks while I'm walking just as easy. It isn't hard. All I have to do is tilt my head up and watch and continue walking.
> BILL: You may trip, though, and there you'd be unconscious on the beach somewhere and we'd have to go looking for you.
> JILL: Yeah.
> HOWARD: Then we'd miss the fireworks on account of you, Pat.[1]

En un ejercicio colectivo de imaginación perversa, la intención de Pat de ir a dar un paseo podría acabar, tras una cadena de conjeturadas calamidades, con todos ellos yaciendo inconscientes en la playa durante semanas, como sugiere Bill un poco después (77). Pero lo que resulta más sorprendente no es la irrealidad misma de dichas conjeturas sino el hecho de que Howard, Jill, Bill y Frank retroalimenten conjuntamente esas visiones imaginadas con tal vehemencia que acaben por acorralar físicamente a Pat:

> FRANK: You don't want to be lost on the beach by yourself and suddenly hear loud booming sounds and suddenly see the sky all lit up with orange and yellow and blue and green and purple and gold and silver lights.
> (*They gather around PAT in a circle, looking down at her as she remains seated)*
> JILL: That would be scary.
> HOWARD: You might run and fall and scream. You might run right into the ocean and drown or run right into the forest (77).

La descripción que hace Frank de los fuegos artificiales como una peculiar combinación de sonidos atronadores en un cielo que artificialmente va cambiando de colores es un modo de conferir intencionalmente una extrañeza antes no vislumbrada y de desfamiliarizar totalmente un evento que, paradójicamente, es la ocasión que ha reunido a los personajes. Desde el primer momento la obra genera y reproduce el estado colectivo de paranoia con la que se la identificó en su momento y, sin embargo, también pone claramente de manifiesto cómo los personajes

[1] *Icarus's Mother* en Sam Shepard. *Plays: 1*. London: Methuen, 1996, p.77. Sucesivas referencias en el texto serán a esta edición.

mismos se deleitan en alimentar ese miedo y cómo lo usan deliberadamente para ejercer control los unos sobre los otros. La sutileza de esta escena es que no nos permite establecer unos límites claros entre las amenazas externas, lo puramente lúdico y los miedos internos o, dicho de otro modo, si el molesto comportamiento de los personajes sería únicamente un efecto del poder invisible ejercido por la sociedad, o si ellos mismos tienen un grado de responsabilidad mayor de lo que creen en generar ese terror distorsionando algo que, en principio, debería permanecer ajeno a un clima de ansiedad generalizado. En un determinado momento, Pat se rebela contra esa agresión totalmente gratuita que le han infligido, y sus compañeros insisten en que estaban simplemente bromeando: no existe, de hecho, ninguna forma de humor que no conlleve una mínima dosis de agresión.[2] El largo monólogo de Howard que sigue a este misterioso episodio, no obstante, no contribuye en ningún modo a apaciguar los ánimos.

El placer de la imaginación narrativa y el deseo de ver

La narración de Howard recupera la figura del piloto que un poco antes sobrevolaba sobre ellos. Es difícil encontrar un sentido a este repentino y extensísimo arrebato narrativo que comienza con unas consideraciones técnicas acerca del vuelo de un avión de reacción: "Jets fly at an altitude of approximately five thousand feet and move at a minimum of approximately five hundred miles an hour…" (79); con éstas, el personaje de Howard parece querer demostrar que el piloto no puede verlos, pero poco a poco se van transformando en otra cosa. Una vez más nos encontramos ante un personaje que se entrega casi obsesivamente al placer de imaginar. Este delirio imaginativo, por una parte, transforma totalmente el espacio dramático en un espacio poético pues, partiendo de una imagen supuestamente real, la imagen de la aeronave, la imaginación de Howard activa el potencial dinámico de esa misma imagen transformando así la realidad, enriqueciéndola en un movimiento que simultáneamente toma y da, que es a la vez

[2] En la entrada "Humour" de la *Encyclopaedia Britannica*, Arthur Koestler sugiere en relación a la agresión siempre inherente al humor: "There is a bewildering variety of moods involved in different forms of humour including mixed or contradictory feelings; but whatever the mixture, it must contain a basic ingredient that is indispensable: an impulse, however faint, of aggression or apprehension. It may appear in the guise of malice, contempt, the veiled cruelty of condescension, or merely an absence of empathy with the victim of the joke - a momentary anesthesia of the heart, as the French philosopher Henri Bergson put it" (2015).

una proyección y un descubrimiento, o tal y como Kearney describe la visión de la imaginación de Bachelard, aquello que constituye un éxodo de fuerza centrífuga hacia las cosas y un retorno de fuerza centrípeta hacia el ser (1998, 103). El acto de imaginar "something about being in the cockpit surrounded by glass and knowing that glass is solid, yet something you can see through at the same time" (80) se va convirtiendo en una narración que se deleita en la fascinación de imaginar el placer supremo del piloto de poder, desde la cabina, *ver* sin límites, "Miles and miles of cow pasture and city and town. Like a movie. Lake after lake with river after river running away from the lake and going to the ocean" (80):

> There's something to see all around you. Everywhere you turn in the cockpit you have something to see. You have so much to see that you want to be able to stop the plane and just stay in the same position for about half an hour looking all around you. Just turning your seat from one position to the other until you take it all in. Even then you get the feeling that you'd like to spend more than just half an hour. Maybe a whole hour or two hours or maybe a whole day in the same position. Just gazing from one side to the other. Then up, then down. Then all the way around until you realize that you don't have enough eyes for that (80).

La ensoñación de Howard en torno al acto de pilotar un avión contiene esa singular aspiración de posesión visionaria del paisaje que caracteriza la literatura estadounidense (Poirier, 1966, 9), pues como exclama el personaje, incluso cuando intentas concentrarte en algo, en los controles y en los mandos, "straining not to see with peripheral vision... the sky creeps in out of the corner of each eye and you can't help but see. You can't help but want to look. You can't resist watching it for a second or two or a minute. For just a little bitty while" (81). No obstante, el impacto del monólogo narrativo de Howard no puede ser analizado sin tomar en consideración su dimensión performativa, su naturaleza teatral, porque tan sorprendente como la pormenorizada descripción de lo que Howard visualiza con todo detalle es su naturaleza como un acto de voluntad de poder. De hecho, la relación imaginativa que Howard establece con el piloto –esa proyección que sobre el piloto el personaje hace inconscientemente de sí mismo– estando en todo momento dirigida a Pat, se convierte también en un modo de imponer el poder con

la palabra, de crear con las palabras una forma de dominación. El monólogo de Howard es la culminación inesperada y simbólica del enfrentamiento entre ambos personajes: el giro poético que transforma la situación de tensión entre ellos por un motivo totalmente banal como ir a dar un paseo o no, y para la que no se encontraba salida. Howard había intentado imponerse a Pat con la fuerza física, pues sucesivas acotaciones nos indican cómo primero él la coge de una mano, cómo ella intenta soltarla y entonces el chico le agarra la otra, forzándola a mirarlo a la cara, cómo él la zarandea un par de veces al principio de su narración, hasta que finalmente la deja marchar. Tras la larguísima digresión imaginativa de Howard podemos sugerir que nos encontramos ante un ejemplo de lo que Bachelard denominó como la voluntad de *logos* pero también ante una decidida coacción sobre Pat: Jill, en un determinado momento, no puede sino levantarse y exclamar "All right! Leave her alone!" (81), y ante esto, Howard, no puede sino pedir perdón.

La controvertida yuxtaposición de imágenes escénicas e imágenes verbales.

En las notas de dirección incluidas en la edición de *Five Plays* que Bobbs Merril publicó en 1967, Michael Smith, que había dirigido el estreno de *Icarus's Mother* en el Caffe Cino, relata las dificultades que encontraron tanto él como los actores Lee Worley, Jim Barbosa, Cynthia Harris, John Kramer y John Coe a la hora de interpretar la obra, por las dificultades de dar sentido a las relaciones mutuas de unos personajes que no están definidos psicológicamente y de los que no se conoce absolutamente nada. Los obstáculos encontrados son comprensibles, pues el interés de la obra no estaba puesto en las personalidades de los personajes, como era habitual en la dramaturgia moderna, sino en el espacio mental que habitan en una determinada situación, en los oscuros intersticios que se abren entre su existencia y la realidad que los rodea. "When I read it, I couldn't tell the characters apart" explica Smith (1967, 26), aunque luego aclara:

> Tardily, we got to work on character, at which the actors were expert. It turned out that the characters in *Icarus's Mother* are perfectly distinct, it's just that we're given almost no information about them. Close scrutiny reveals a coherent pattern of response for each of them, and it's possible to extrapolate backwards from that pattern to postulate the omitted facts (1967, 27).

En efecto, una lectura meticulosa del texto teatral revela personajes distintos entre sí y es precisamente a partir de esta constatación cuando descubrimos que Howard, un personaje que pronto se distingue de los demás por la narración de su sorprendente ensoñación, por la viveza de su vuelo imaginativo, es también un personaje que llegamos a diferenciar por el modo en que incomprensiblemente manipula a los otros. Si ponemos nuestra atención en sus gestos y en sus palabras, la figura de Howard, aun cargada de misterio, se torna en un personaje que subrepticia e imprevisiblemente impulsa la acción dramática con consecuencias totalmente impredecibles. Uno de los momentos más inquietantes de *Icarus* es la extraña acción que éste y Bill hacen cuando se quedan solos sobre el escenario, en el momento en que, aparentemente superado ese momento de tensión inicial, tanto Frank, por un lado, como Jill y Pat por otro, han ido a dar sendos paseos por la playa:

> BILL *and* HOWARD *look at each other for a second, then they both get up and cross to the barbecue.* HOWARD *picks up the tablecloth and drapes it over the barbecue,* BILL *holds one side of the tablecloth while* HOWARD *holds the other, they look up at the sky, then they lift the tablecloth off the barbecue and allow some smoke to rise; they replace the tablecloth over the barbecue and follow the same procedure, glancing up at the sky; they do this three or four times, then* FRANK *enters from the left in bare feet and carrying his shoes...* HOWARD *and* BILL *turn suddenly to* FRANK *and drop the tablecloth on the ground* (83-84).

David J. DeRose (1993), que es uno de los pocos críticos que se ha detenido en un análisis bastante detallado y riguroso de la obra, indica sobre este último gesto de los personajes de Howard y Bill que, en su vocación conspiratoria, les concede un carácter surrealista. Sin embargo, y pese a que sus gestos resultan intrigantes y amenazadores, como insiste DeRose, "the possibility of a conspiracy between the two men is never confirmed in the play. Shepard, not unlike fellow postabsurdist Harold Pinter, allows his characters' actions to remain unverified (Pinter's term), thus denying simple rationalization of the isolated stage images" (22). La evocación que hace el crítico de la figura de Pinter es muy oportuna, pues al igual que en las obras del Nobel británico, el lenguaje se convierte también en *Icarus* en

una forma de dominación, como ya se ha podido apreciar en referencia a la escena de paranoica oposición a la salida de Pat y en el monólogo de Howard. Cabe preguntarse, no obstante, por qué querrían Howard y Bill lanzar señales de humo al avión, como sus gestos parecen indicar. En el supuesto de que se tratase de una conspiración silenciosa, ¿contra quién estaría dirigida? ¿Contra el piloto o contra los otros compañeros? ¿Cuál sería su objeto? Intentar encontrar una causa es inútil en una obra que se resiste a saciar nuestra manía de querer encontrar una explicación racional para todo para mostrarnos, al contrario, lo irracional y lo inexplicable que mueve a menudo nuestras acciones. Sin embargo, se trata de una acción que no deja de sorprendernos, no sólo porque se vuelve a repetir otras dos veces (aunque la tercera es más bien un intento fallido), sino también porque Howard –secundado por un Bill todavía más misterioso, si cabe– consigue con dos historias totalmente inventadas, es decir, mintiendo, que tanto Jill y Pat como Frank tengan que volver a salir del escenario para que él y su compañero puedan entonces volver a repetir esa acción casi ritual de extraer humo de su barbacoa portátil. Nada en la obra conduce a pensar que haya maldad en estos gestos: lo que es verdaderamente desconcertante es lo que supuestamente acontece después, pues los espectadores llegan a conocerlo sólo a través de las crónicas, primero de Pat y Jill y, luego, de Frank. ¿Podría existir una relación entre las señales de humo lanzadas por Howard y su acólito Bill y el estremecedor monólogo de Frank que pone fin a la representación, con su morbosa descripción de la espectacular explosión del avión, acompañada por estridentes luces de colores, sonido de detonaciones y el eco de una creciente muchedumbre?

Es conveniente recordar que en toda obra teatral los efectos de luz y sonido son elementos fundamentales para la producción de significación de la acción dramática. Éstos son muy significativos en la última parte de *Icarus's Mother*, pues acompañan al larguísimo monólogo de Frank creando una atmósfera marcadamente expresionista. En un primer momento son descritos así: "There is a tremendous boom offstage, followed in a few seconds by flashes of light onstage changing from orange to blue to yellow and then returning to the dim lighting of before; the flashes should come from directly above them. This occurs while FRANK continues oblivious to everything but what he's saying" (90). Pero, a medida que avanza la narración de Frank se van incrementando hasta convertirse en claro trasunto de la agitación emocional que se desprende de ella y afectan significativamente también a las interpretaciones de los actores: "The booming

sounds come closer together now and the lighting keeps up a perpetual change from color to color in bright flashes; the crowd noise gets very loud. FRANK moves faster around the stage, almost shouting the lines; HOWARD and BILL hold hands and stand very close together" (91).

La acción dramática no permite constatar si la explosión evocada y descrita como "world tragedy of the greatest proportion and exhilaration to make the backs of the very bravest shudder with cold sensations and the hands moisten with thickest sweat ever before known, ever" (90) tiene efectivamente lugar. Y si fuese así, si podría tratarse acaso de un efecto imprevisto de esas incomprensibles señales de humo que Howard y Bill hacen emanar de la barbacoa. El impacto dramático de *Icarus's Mother* reside precisamente en la naturaleza ambigua, misteriosa, desconcertante y aterradora de esa relación que se establece entre la repetición de esa inexplicada imagen de Howard y Bill haciendo humear la barbacoa y las inesperadas imágenes verbales que siguen a ese ritual escénico. Si nadie se ha atrevido a indagar en el misterio de esta inquietante yuxtaposición intuida por Robinson tal vez se deba a que la obra sugiere una relación entre ellas, y si bien hay una resistencia explícita a crear un significado último e inequívoco, la mera insinuación de que esa explosión pudiese ser consecuencia de las acciones o de los oscuros deseos proyectados sobre el avión por cada uno de los personajes, es mucho más controvertida que una mera crítica de la amenaza nuclear – que, por otra parte, la obra no deja de proponer. Esta última se pone de manifiesto en la bizarra crónica que Jill y Pat relatan a Bill y Howard acerca de cómo se habrían comunicado con el piloto; casi al final, Pat explica: "Then he did a beautiful thing. He started to climb. And he went way, way up about twenty thousand feet or forty thousand feet. And he wrote this big sentence across the sky with his vapor trail. He wrote 'E equals MC squared' in huge letters. It was really nice" (88). La evocación de la fórmula matemática de la equivalencia entre masa y energía –la ecuación formulada por Einstein en su teoría de la relatividad, que permitiría poder calcular la relación cuantitativa entre masa y energía en cualquier proceso en que una se transforma en la otra, como en una explosión nuclear– es lo que principalmente ha impulsado las lecturas críticas en esa determinada dirección. El propio Michael Smith, en sus notas de dirección, afirmaba con convicción:

> *Icarus's Mother* is about fear –specifically, the so called paranoia of the nuclear present– and its effect on people individually and in

> community. The plane is a vivid and convincing symbolic threat; its equivocal reality and inexplicable relation to the characters –does it after all have anything to do with them?– are as dis-orienting as the Bomb it may be thought to carry (1969, 26).

El pasaje del monólogo de Frank con el que concluye la obra y en el que el personaje describe la caída del aparato también tiene un tono apocalíptico que indiscutiblemente evoca la magnitud de una explosión atómica, pero la narración es tan hiperbólica y su visión tan intensamente subjetiva que dinamita cualquier lectura que permanezca en el plano de lo literal sin indagar en su valor metafórico como proyección de una compleja turbulencia emocional:

> Then another boom and it falls head down just gliding under its own weight. Passing cloud after cloud and picking up its own speed under its momentum, out of control. […] And the windows cracking and the wings tearing off. Going through seagulls now, it's so close. Heading straight for the top of the fat blue water. Almost touching in slow motion and blowing itself up six inches above sea level to the dismay of ducks bobbing along. And lighting up the air with a gold tint and a yellow tint and smacking the water so that waves go up to five hundred feet in silver white and blue. Exploding water for a hundred miles in diameter around itself. Sending a wake to Japan. An eruption of froth and smoke and flame blowing itself up over and over again. Going on and on till the community comes out to see for itself (91).

Si es indudable que la obra genera ambigüedad deliberadamente y apela claramente al clima de ansiedad generado por la Guerra Fría, también es cierto que la relación que los personajes establecen con la misteriosa aeronave no está en ningún caso movida por el miedo, y menos por el miedo a una amenaza nuclear. Jill y Pat, por una parte, narran cómo habrían establecido (fuera del escenario) un juego con el piloto que se va convirtiendo gradualmente en una auténtica seducción erótica, que comienza por lanzarle besos y termina desenfrenadamente: "We started rolling in the sand and showing him our legs. Then we did some of those nasty dances like they do in the bars. Then we both went nuts or something and we took off our pants and ran right into the water yelling and screaming and weaving at his plane" (88).

Por otra parte, volviendo al ritual de las señales de humo, uno de los aspectos más paradójicos y sin duda más intrigantes de *Icarus* es que Howard anticipa verbalmente la explosión del avión descrita apocalípticamente por Frank al final de la obra. Es llamativo cómo los movimientos de los personajes se han obviado en las lecturas críticas de la obra, pero, de hecho, cuando las chicas, Pat y Jill, relatan su flirteo con el piloto y la efusiva respuesta de éste –"I started waving and the guy went insane. He flew that thing upside down and backwards and every way you could imagine" (88)– , Howard inventa y asegura a las chicas, a continuación, que Frank les ha dicho que el avión ha caído al mar:

> BILL: But are you sure it was the same guy?
> JILL: Of course.
> HOWARD: It couldn't have been anyone else?
> JILL: Not a chance.
> HOWARD: Because Frank told us the guy crashed.
> (*Pat stands suddenly*)
> PAT: What?
> HOWARD: He said that he saw that very same jet go down in the middle of the ocean.
> PAT: When?
> HOWARD: Just before you came back.
> JILL: So where did Frank go?
> BILL: To get some help. They are trying to fish him out right now (88-89).

No sólo Frank, que se encuentra en ese momento fuera del escenario, no dice nunca tal cosa sino que, anteriormente, Howard y Bill lo habían urgido a que saliera inventándose otra historia acerca de un misterioso secreto que las chicas le tendrían que decir. Una vez más, Howard y Bill manipulan a las chicas para que salgan y conseguir de nuevo quedarse solos para proceder con su ritual de lanzar señales de humo: es entonces cuando la última entrada de Frank interrumpe su acción para anunciar e, inesperadamente, confirmar la catástrofe de la explosión.

Si bien esta yuxtaposición no tiene por qué establecer necesariamente una causa y un efecto entre las acciones de Howard y Bill y las sucesivas narraciones, lo fascinante de la obra es que, en su ambigüedad, nos permite simultáneamente

establecerla, y entender el significado del espectacular monólogo final como *resultado* de esas acciones mudas, un giro dramático similar al que ocurre en la obra de quince años después, *True West* (1980), cuando Austin y Lee literalmente intercambian sus roles: es decir, que ocurre lo más improbable, lo que difícilmente habríamos creído que realmente pudiese acontecer y, sin embargo, es reflejo de lo que los personajes en algún momento han deseado. Esta posible interpretación plantea si los personajes de Howard y Bill habrían deseado realmente con sus acciones provocar una explosión: probablemente no. La obra no permite afirmarlo. Es significativa, no obstante, la turbación que ambos personajes muestran al escuchar la abrumadora narración de sus compañeros, cómo se agarran de la mano aterrados ante la visión de Frank y cómo al final de la obra permanecen inmóviles sobre el escenario, negándose a salir de allí y constatar con sus propios ojos lo que ya habían visualizado y expresado en sus monólogos narrativos:

> JILL: Come on, you guys! The plane went down. Come and look! Come on!
> HOWARD: Get away from here!
> JILL: Everybody's down there! It's fantastic. The plane crashed, Bill! It really did!
> BILL: Get away from the picnic area!
> JILL: All right. But you guys are really missing out (92).

Dadas las extrañas manipulaciones que a lo largo de la obra Howard y Bill llevan a cabo, es tentador leer en lo incompresible de sus gestos los ecos de unos siniestros bromistas, una pareja de '*practical jokers'*, como el que el poeta W.H. Auden, desde la contemporaneidad, identificó en la figura shakespereana de Yago en su revelador artículo "The Joker in the Pack" (1963). Howard, secundado por su misterioso acólito, al igual que Yago en *Otelo*, es el único personaje en *Icarus* que tiene verdaderamente iniciativa, mientras que los demás sólo reaccionan. Al igual que las de Yago, las acciones de Howard no están movidas, aparentemente, por un deseo de venganza, pero nada en el texto impide pensar tampoco que Howard "desires self-destruction as much as he desires the destruction of others" (Auden 204), lo que Auden claramente identificaba en la figura del villano shakespereano. Esto es incierto en el caso que nos ocupa porque los motivos o los deseos que mueven a los personajes a manipular a los demás son un misterio. Si bien

reconocemos el patrón de comportamiento del bromista, quien, movido por el deseo de perseguir sus fantasías, concibe sus acciones como un juego en vez de como un medio para un fin racional –acciones, entonces, cuyo fin está en sí mismas– hay sin embargo algo que, finalmente, la obra no llega a mostrar, generando, si cabe, todavía más incertidumbre: "The practical joker must not only deceive but also, when he has succeeded, unmask and reveal the truth to his victims. The satisfaction of the practical joker is the look of astonishment on the faces of others when they learn that all the time they were convinced that they were thinking and acting on their own initiative, they were actually the puppets of another's will" (Auden, 207).

En *Icarus's Mother* ni Pat, ni Jill, ni Frank llegan a descubrir las maquinaciones de Howard y Bill, ni estos últimos, visiblemente consternados por la narración final de Frank, llegan a desvelar sus engaños. Los gestos de Howard y Bill pueden entenderse como los de un *practical joker*, pero la imposibilidad de constatar este supuesto pone de manifiesto los rasgos de un personaje dramático contemporáneo que, heredero de la tradición tragicómica del siglo XX, carece completamente del individualismo que el teatro isabelino representó sin parangón. La negativa a resolver el embuste y la omisión de la satisfacción de que el bromista, si acaso lo era, confiese su identidad como tal revelan la imposibilidad misma de hacerlo en un mundo teatral en el que las relaciones sociales no están regidas por parámetros morales. Nos encontramos ante personajes dramáticos que representan al sujeto de la posmodernidad, precisamente por el hecho de 'estar sujetos' a fuerzas fuera de su control y por su imposibilidad de percibir las estructuras de poder bajo cuyos invisibles hilos actúan.

La sugestiva tesis de Auden en el artículo publicado tan sólo dos años antes del estreno de *Icarus's Mother* es que una audiencia contemporánea no debería entender a Iago como un villano maléfico, con el que un espectador jamás se identificaría, sino como "the practical joker, a parabolic figure for the autonomous pursuit of scientific knowledge through experience" (220). En el caso de *Icarus's Mother*, sin embargo, ni las acciones de Howard y Bill ni las de los otros compañeros se pueden entender como un juego que revele un ejercicio de ascetismo conducente, en la destrucción que crea, al conocimiento de la condición humana. Los personajes ya están provistos de conocimiento científico, como parece indicar la extraña digresión de Bill sobre el proceso de formación geológica de las playas: "There's nothing to know. The beach is composed of sand which is a

product of decomposition of rock through the process of erosion…" (185). Por el contrario, si hay algo que plausiblemente parece mover su juego, inconscientemente, es su deseo de *ver*, de *contemplar* algo, incluso sin tener que moverse del escenario.

La imaginación colectiva y el deseo de espectacularización

Resulta llamativo que, al identificar la obra *Icarus's Mothe*r con una supuesta amenaza nuclear, no se haya prestado demasiada atención, después de que se publicara la entrevista de Shepard con Kenneth Chubb, a lo que el mismo autor señalaba como el germen de su asombro y su consiguiente exploración dramática: la imposibilidad de establecer una conexión entre aquello a lo que se dirigen las miradas el día del 4 de julio –fuegos artificiales explotando en el cielo– y el supuesto sentido histórico que tendría aquello como símbolo de una conmemoración. La etimología de la palabra 'conmemoración' indica el acto común de traer a la memoria algo relevante históricamente, algo memorable: en la imposibilidad de llevar esto a cabo a través de la contemplación de fuegos artificiales, Shepard estaba apuntando hacia la conversión en espectáculo de la sociedad y de la vida propias del siglo XX. Si bien el autor no se refiera a ello en estos términos, es una de las cuestiones que emergen claramente en la obra, explorada en un modo intuitivo y mostrando los *efectos emocionales* de dicho proceso. *Icarus's Mother* puede leerse en parte como una indagación totalmente espontánea, y siempre en términos teatrales, de lo que en el mismo período también se analizó desde un punto de vista teórico. A este respecto, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord es probablemente el libro más incisivo y que mayor repercusión ha tenido en el pensamiento contemporáneo como teoría crítica de ese fenómeno que no debe entenderse como "el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes" (38), sino como una auténtica cosmovisión, una "*Weltanschauung* que se ha hecho efectiva" (38).[3] Lejos de

[3] *La Société du Spectacle* se publicó por primera vez en la editorial Buchet-Chastel de París en 1967 y fueron los disturbios de Mayo del 68 los que la dieron a conocer. En el prólogo para la tercera edición francesa de 1992, incluido en la edición española de José Luis Pardo, Debord explica que en las sucesivas ediciones no ha cambiado ni una palabra, pues una teoría crítica como la contenida en ese libro "no precisa cambio alguno hasta que no desaparezcan las condiciones generales del dilatado período histórico que ella fue la primera en definir con exactitud. El desarrollo subsiguiente de este período no ha hecho más que confirmar e ilustrar la teoría del espectáculo cuya exposición, ahora reiterada, puede también considerarse histórica en un sentido más modesto: da testimonio de la

querer establecer una equivalencia entre una teoría que, expuesta en 221 tesis, es un riguroso y complejo estudio de carácter filosófico, y un texto juvenil e intuitivo, abierto y fundado sobre lo contradictorio y lo inexplicable racionalmente que mueve todo instinto y toda emoción, algunas de las ideas expuestas ya en las primeras tesis de Debord pueden, no obstante, arrojar cierta luz sobre el misterio de esas yuxtaposiciones que componen *Icarus's Mother*. Las que resultan más sugestivas son la idea del espectáculo como relación social –a saber, "4. El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes" (38)– y la presentación del espectáculo como un falso instrumento de unificación:

> 3. El espectáculo se presenta como la sociedad misma, y a la vez, como una parte de la sociedad y como un *instrumento de unificación*. En cuanto parte de la sociedad, se trata explícitamente de aquel sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el mismo hecho de estar separado, este sector es el lugar de la mirada engañada y la falsa conciencia; y la unificación que realiza no es más que el lenguaje de la separación generalizada (38; cursivas del autor).

El espectáculo de fuegos artificiales, la ocasión que reúne a los personajes de *Icarus*, es en la obra ese evento significativamente invisible que tiene el potencial de acaparar las miradas de todos ellos, de controlar invisiblemente su comportamiento y, finalmente, de constituir un lenguaje de separación, más que de unión. *Icarus's Mother* muestra claramente una relación social mediada y viciada por una imagen espectacular, pero lo interesante es cómo radicaliza esa misma relación de modo que ésta acapare lo que no tendría que ser por naturaleza necesariamente espectacular, como es el vuelo del avión. Así, éste se va convirtiendo, poco a poco, en un elemento más de este fenómeno pues, por el modo en que todos ellos insisten en relacionarse con el aparato y con el piloto, parece haber un deseo último de espectacularizarlos, el deseo impronunciable de poder contemplar en el cielo algo más, de ser testigos de una imagen sobrecogedora, de saciar la concupiscencia ocular de otra explosión mucho más espectacular que el espectáculo de fuegos artificiales de todos los años que, como

---

posición más extrema durante las disputas del 68 y, por tanto, de lo que ya podía atisbarse en 1968" (Debord 33).

admite Howard, "It's a sort of a hoax, if you really want to know the truth" (82). No debemos pasar por alto la excitación que produce en los personajes el hecho de ver, de ser testigos oculares de tan fantástico acontecimiento. Lejos de estar abrumados por lo terrorífico de la situación, los personajes encuentran fascinante el hecho haber tenido la oportunidad de ser testigos de un suceso de la magnitud de una explosión de un avión en el cielo: una catástrofe memorable, de acuerdo con las impresiones de Frank, que ellos, han tenido el privilegio de contemplar:

> FRANK: Boy, oh boy, oh boy. You guys. You guys have missed the fireworks altogether. *You should have seen – this is something to behold, this is*. This is the nineteenth wonder of the Western, international world brought to you by Nabisco Cracker Corporation for the preservation of historians to come and for historians to go by. This is. If only the weather and the atmospheric conditions had been better than they were it would have beaten the Hindenburg by far more than it did (89; cursivas mías).[4]

Si las dos tesis de *La sociedad del espectáculo* arriba citadas resultan idóneas para enmarcar el sorprendente ejercicio de imaginación colectiva que es *Icarus's Mother*, la obra también se puede leer finalmente como una transgresión imaginativa a la imposición de una sociedad espectacularizada por el modo en que sorprendentemente responde a lo que está pensado para aparecer sin réplica. En la tesis duodécima de su libro, Debord expone:

> 12. El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: "lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece". La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias (41).

[4] El dirigible Hindenburg, un zepelín de modelo alemán, se incendió el 6 de mayo de 1937 cuando, después de su travesía transatlántica, se disponía a aterrizar en la base de amarre en la Estación Aeronaval de Lakehurst (Nueva Jersey). El fatal accidente es recordado por la extraordinaria cobertura mediática que recibió, a través de películas, fotos, y en Estados Unidos en particular, por la narración radiofónica de Herbert Morrison desde el lugar del accidente. La presencia coyuntural de tantos periodistas se debía a que se trataba del anunciado primer vuelo transoceánico de pasajeros que llegaba a EE. UU. ese año. Esa gran cobertura mediática fue finalmente determinante en el declive de los dirigibles como medio de transporte aéreo para pasajeros.

Icarus's Mother se pude leer en la actualidad como una obra muy innovadora precisamente por su réplica al espectáculo, pues responde, explora y finalmente proyecta simbólicamente el modo en que las imágenes del exterior colonizan y afectan de muy diversos modos las topografías interiores y los anhelos más recónditos de los personajes. La imposibilidad última de determinar, a través de narraciones muy visuales pero totalmente hiperbólicas, si la explosión que evocan los personajes pudo acontecer o se produjo sólo en la mente de los protagonistas y en la imaginación de la audiencia apunta a lo que la obra finalmente crea: un quiasmo tremendamente evocador entre las imágenes del exterior y las imágenes psíquicas de los personajes, cuya simbiosis es tal que no podemos distinguirlas.

Al indagar en el misterio de las yuxtaposiciones de *Icarus* comprendemos que el énfasis de la obra no está puesto en desvelar causas, en proporcionar explicaciones lógicas, sino en llamar la atención sobre el poder de la imaginación, en explorar los efectos de un delirio imaginativo colectivo y en cuestionar los excesos de una irrefrenable fantasía y la obsesión por llevar al límite ellos estímulos generados por las imágenes que nos rodean. En su ensayo "La imaginación en el discurso y en la acción" Paul Ricoeur sostiene que "la imaginación es aquello que todos entendemos por ella: un libre juego con las posibilidades, en un estado de no compromiso frente al mundo de la percepción o de la acción" (1988, 100). Pero lo que *Icarus's Mother* va subrepticiamente cuestionando, y de ahí su gran impacto, es si, en realidad, lo que percibimos como una falta de implicación con el mundo de la percepción y la acción es realmente tal. La obra plantea varios dilemas: cuáles son los límites de un juego imaginativo aparentemente inocente, si es un juego indisociable, finalmente, de nuestros más oscuros deseos y si acaso no se infravalora el poder de la imaginación individual para alterar, transformar y repercutir en lo que acontece a nuestro alrededor.

*

¿Quién es la madre de Ícaro? ¿A qué hace referencia, en última instancia, el título de la obra de Shepard? En su artículo "*Icarus's Mother*: Creative Transformations of a Myth", incluido en el *Casebook* editado por Kimball King en 1988, Albert Wilhem ha señalado que en la obra no parece haber referencia alguna a Náucrate, la esclava del rey Minos que dio a luz al hijo de Dédalo antes de que éste cayese en desgracia y fuese encerrado en el laberinto de Creta. Sin embargo, la referencia al hijo del célebre artífice no es en ningún caso casual. Existe un paralelismo claro entre la explosión de la avioneta que fascina a los protagonistas

de la obra de Shepard y la fatídica voladura y deseo de cielo de Ícaro. Como señala Wilhem:

> The various myths surrounding Daedalus and Icarus all focus on creative energy – its driving force to express itself and the opposing forces which attempt to repress it. The myths display a potential for fabulous achievements but also a corresponding possibility of failure and suffering. Shepard's play is a dramatization of these same forces in dynamic interaction (1988, 22).

La interpretación crítica propuesta en este libro no desacredita sino que complementa el estudio de la refocalización del mito llevado a cabo por Wilhem. Ya sea desde una perspectiva mito-poética, o desde una perspectiva enmarcada por teorías contemporáneas de la imaginación para reevaluar los rasgos de la dramaturgia experimental de los años sesenta, *Icarus's Mother* parece poner de manifiesto, en cualquier caso, el peligro proveniente de una entrega incondicional a los designios de las proyecciones imaginativas y las fuerzas creativas. Pese a ello, el joven Shepard no dejaría de explorar las posibilidades dramáticas y estéticas abiertas por los ejercicios colectivos de imaginación, demostrando, como quedaría también patente en *Red Cross*, que los excesos imaginativos poseen también un extraordinario potencial para transformar poéticamente el espacio escénico y la percepción, por parte de la audiencia, de la escenificación de la iconografía de la imaginación.

Capítulo 10

Red Cross: el delirio imaginativo bajo los efectos del malestar físico

Muchas de las obras que Sam Shepard escribió durante los primeros años transcurridos en Nueva York se pueden leer como múltiples variaciones de una exploración escénica recurrente en torno a las imágenes de la interioridad. Shepard escribía sin cesar: "I wrote all the time. Everywhere. When I wasn't writing, I was thinking about it or continuing to 'write' in my head. I'd have six or seven ideas for plays rolling at once. I couldn't write fast enough to keep up the flow of material running through me" (1996a, ix). El dramaturgo ha aclarado también, en la introducción a la edición de sus obras tempranas editadas por Methuen: "There was never a sense, in all this, of evolving a style or moving on to a bigger, longer, 'more important' form. Each play had a distinct life of its own and seemed totally contained within its one act structure" (Shepard, 1996a, ix). No debemos desestimar las impresiones de Shepard a la hora de convertir estos primeros textos en objeto de estudio para intentar descubrir en ellos una evolución y dejar de verlos como 'organismos autosuficientes'. Sin embargo, aun entendiendo cada obra como un nuevo comienzo, también podemos vislumbrar en ellas una renovación –no necesariamente teleológica– de una experimentación ya iniciada y de unas predilecciones ya en parte definidas dentro de las infinitas posibilidades para convertir el espacio escénico en un espacio dramático.

Red Cross se produjo por primera vez el 20 de enero de 1966 en el Judson Poets' Theatre, dirigida por Jacques Levy, apenas dos meses después de que *Icarus's Mother* se estrenara en el Caffe Cino en el montaje de Michael Smith. Se trata de dos obras en un acto muy diferentes entre sí en función del rico imaginario que ambas proyectan recurriendo a disposiciones escénicas muy austeras. Pero también podemos encontrar un cierto parentesco entre ellas. *Red Cross* es, todavía hoy en día, una de las obras más enigmáticas del autor estadounidense y de las más apreciadas de su primera etapa por la consistencia con la que progresivamente va

hilvanando sus propias imágenes. Pese a ello, sus yuxtaposiciones no dejan de ser intrigantes, como lo eran las de *Icarus*, y tal vez por la misma razón: son yuxtaposiciones que no responden a una causalidad. La acción transcurre, aparentemente, en el interior de una cabaña de un complejo turístico alpino pero es curioso observar cómo, al hacer del blanco el color dominante sobre el escenario, tanto para la escenografía como para el vestuario, a veces se ha confundido el lugar con un hospital.[1] Si bien las acotaciones escénicas indican solamente "the bedroom of a cabin",[2] esta confusión no es sorprendente, ya que la peculiar relación que la pareja protagonista establece con sus propias infecciones o dolencias físicas, que es lo que esta pieza teatral esencialmente explora, e incluso la imposibilidad de determinar qué relación existe entre ellos dos, incrementan la ambigüedad respecto al lugar donde se encuentran. No sería osado suponer, dadas las perturbaciones de Carol y Jim y sus extravagantes delirios imaginativos, que se pudiesen encontrar en el retiro de una clínica psiquiátrica, aunque la obra nunca llegue a corroborar esta insinuación.

Y por ello, no es de extrañar que, dada esta ambigüedad deliberada, así como "[the] acknowledged link between these plays and the world of dream, hallucination and madness" (Wilcox 108), el único análisis extenso y exhaustivo que se ha llevado a cabo sobre esta obra sea la lectura psicoanalítica que Leonard Wilcox hace en "Language and Desire: The Abject in Shepard's *Red Cross*", incluida en el *Casebook* editado por Kimball King en 1988. El artículo de Wilcox hace uso tanto de las teorías freudianas como posfreudianas, principalmente las de Lacan y Kristeva, para analizar la disyuntiva radical que se da en la obra entre contexto y monólogo y proponer una interpretación de la obra como un texto que explora, esencialmente, el desplazamiento del deseo y el modo en que las pulsiones inconscientes repercuten en el orden simbólico, es decir, el orden del lenguaje:

> Desire becomes in some sense analogous to Carol's floating hysterical symptoms which range across her body: it moves restlessly, from

[1] En la introducción de Charles Marowitz al volumen *Off-Broadway plays 2* (Harmondsworth: Penguin, 1972) el director teatral escribe: "In works like *Icarus's Mother* or *Red Cross*, more fascinating than the characters' identity is the mental zone they inhabit. In *Icarus*, a picnic ground becomes a mythic playground; in *Red Cross*, a hospital becomes the lyrical consciousness of the people who inhabit it. In his best work, Shepard catches the elusive quality that connects existence with reality (8).

[2] *Red Cross* en Sam Shepard. *Plays: 1*. London: Methuen, 1996, p.139. Sucesivas referencias en el texto son siempre a esta edición.

> signifier to signifier, across the textual body of *Red Cross*, never finding full and present satisfaction, just as language itself can never be seized as full presence or definitive meaning (1988, 109).

El artículo de Wilcox es verdaderamente revelador por el modo en que consigue arrojar luz e incluso encontrar un contenido latente, y por ello, un sentido último, a las enigmáticas acciones que se suceden sobre el escenario. En él, el crítico rastrea y detecta en el lenguaje y en los gestos de los personajes verdaderas motivaciones, entendidas bien como carencias, pulsiones sexuales, patologías o traumas; bien como una relación problemática con lo abyecto; o como el conflicto entre la adscripción al orden simbólico de la interdicción de la ley paterna y el deseo de volver a la instancia mítica de la inmediatez y el goce propios del orden materno, o sencillamente como resultado de la escisión fundamental y estructural del sujeto que, según la teoría lacaniana, es inherente a todo ser humano, pues el yo permanece en conflicto interno permanente. Se trata de un artículo brillante por la coherencia y el rigor con los que lleva a cabo el análisis de la obra. No obstante, una lectura psicoanalítica como la que realiza Wilcox puede resultar finalmente demasiado categórica por el modo en que consigue estabilizar una obra que por su forma se resiste a generar certeza alguna.

Una lectura alternativa, no necesariamente antitética a la anterior, sino más bien resuelta a complementarla, sería la que llamase la atención sobre aquello sobre lo cual la obra pone su énfasis, es decir, no sobre las causas, sino sobre los *efectos* de las perturbaciones físicas y psíquicas como sorprendentes agentes impulsores de la acción imaginante, independientemente de su origen. Una lectura, entonces, que prestase atención a lo que Bachelard, en la sección de "El soñador de palabras" de su *Poética de la ensoñación*, denomina la psicología "del ser presente en su lenguaje, vivo en su lenguaje" (75). En *Red Cross*, de hecho, lo que cautiva a los espectadores no es tanto lo que conduce a los personajes a hacer lo que hacen, sino el modo en que se convierten en narradores cuya elocuencia imaginativa transforma radicalmente el espacio escénico y las relaciones que se establecen entre ellos. Puede que sus tribulaciones imaginativas surjan de profundos estados de agitación, pero lo innovador es cómo éstas transgreden todo efecto previsible para los síntomas que presentaban.

El dinamismo de la imaginación como origen de un lenguaje poético

Red Cross sorprende a su audiencia desde el primer momento con uno de esos extensos monólogos que Shepard ya estaba convirtiendo en su particular estrategia para mostrar cómo las palabras, una vez pronunciadas, alteran profundamente la naturaleza de las cosas –algo que, sobre un escenario, se hace mucho más ostensible que en cualquier otro arte por su ineluctable materialidad, corporeidad y visceralidad. El monólogo de Carol trasciende su naturaleza como un auténtico ataque de hipocondría para convertirse, poco a poco, en un sugestivo relato de la visión de su propia muerte. Resulta fascinante, en primer lugar, por la determinación con que esa visión se afirma, pues todo el relato está narrado con la intencionalidad anticipada del tiempo futuro, como si, a través de su narración, esa fantasía se pudiera transformar en una voluntad. En segundo lugar, resulta cautivador por su rechazo a caer en la autocompasión o en un *pathos* melodramático para complacerse, al contrario, en la seducción de una serie de imágenes que son verdaderamente atrayentes por sí mismas. La ensoñación de Carol con su propia muerte parece nacer de algo tan simple como un dolor de cabeza aunque el germen del malestar es, para la narradora, del todo irrelevante. "What's the matter?" le pregunta su compañero, "It's anything. Beer or water or too many cigarettes and it starts to break. One day it'll break clear open and I'll die" (140). Una vez más, el énfasis está puesto en la visualización:

> JIM: Maybe it's just sinus or something.
> CAROL: No, *I can see the results. If you can see something happening, then it couldn't just be sinus.* The whole face and ears and nose and eyes (139; cursivas mías).

Esta conclusión por la cual la visualización altera toda patología es cuanto menos llamativa, y crucial para una lectura crítica atenta al modo en que la obra subrepticiamente va explorando qué ocurre cuando uno puede anticipadamente visualizar con claridad los resultados de algo, los efectos que puede tener entonces un acto que es indiscutiblemente un acto imaginativo, y si podría tener acaso efectos inesperados. En el caso de Carol parece muy improbable, en un primer momento, que pudiese tener algún efecto físico relevante, dada la naturaleza

enteramente hiperbólica de su visión, en la que su cabeza literalmente estalla, y lo hace durante una espectacular bajada por una pista de esquí:

> Then it'll come. It'll start like a twitch in my left ear. Then I'll start to feel a throb in the bridge of my nose. Then a thump in the base of my neck. Then a crash right through my skull. Then I'll be down. Rolling! Yelling! All those people will see it. I'll be rolling with my skis locked and my knees buckled under me and my arms thrashing through the snow. The skis will cut into both my legs and I'll bleed all over. Big gushes of red all over the snow. My arms will be broken and dragging through the blood. I'll smell cocoa and toast and marmalade coming out of the cabins. I'll hear dogs barking and see people pointing at me. I'll see the road and college kids wearing sweat shirts and ski boots. Then my head will blow up. The top will come right off. My hair will blow down the hill full of guts and blood. Some bluejay will try to eat it probably. My nose will come off and my whole face will peel away. Then it will snap. My whole head will snap off and roll down the hill into the city and kill a million people. My body will stop at the bottom of the hill with just a bloody stump for a neck and both arms broken and both legs. Then there will be a long cold wind (141).

Ésta es sólo una parte de un monólogo de al menos el doble de extensión, pero permite apreciar el carácter extremadamente visual del lenguaje de Shepard, su meticulosa atención al detalle. La portentosa intrepidez imaginativa del personaje, que diseña su propia muerte creando una composición marcadamente estética –en la que el contraste cromático del rojo de la sangre y el blanco de la nieve crea en nuestras mentes una imagen que es finalmente bella pese a su escabrosidad–, es tan sorprendente como su aparente falta de consecuencia, pues, reclamada por una voz proveniente de fuera de la escena, Carol abandona tranquilamente el escenario casi a continuación, explicando que no volverá hasta las seis. De acuerdo con los parámetros de una narrativa dramática tradicional, ésta sería sin duda una escena absurda, en su falta de finalidad pero, al transgredir toda lógica convencional de un modo más abrupto que en obras anteriores, se convierte en un modo muy claro de llamar la atención sobre la imaginación narrativa por sí misma. Con el monólogo

de Carol, Shepard estaba situando en escena, otra vez, un personaje afanado exclusivamente en la acción imaginante, una acción que confirmaría la sugerencia de Bachelard de que "sólo la imaginación puede ver los matices", a través de los cuales "aprendemos a imaginar todo matiz como un *cambio*"; una acción que no puede existir "si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes" (1958, 13; cursivas del autor). Conviene aclarar, no obstante, que Shepard no estaba llamando la atención sobre la imaginación narrativa por el mero hecho de privarla de una consecución dramática. La acción imaginante de Carol es significativa sobre todo por el hecho de erigirse en una agitada ensoñación: le basta no una causa, sino un pretexto (convertir en literal una metáfora común como decir que a uno le va a estallar la cabeza a causa de un dolor agudo), para convertirlo en génesis de otras imágenes y, por lo tanto en un acto de imaginación *poética*. Si bien el monólogo carece de una finalidad evidente e inmediata, es una apertura hacia una posibilidad, y la dimensión lingüística del acto imaginativo lo convierte en expresión de algo que no existía previamente: una forma única y singular, entonces, de concebir y percibir un acontecimiento como la muerte.

La transformación poética del espacio escénico posibilitada por la acción conjunta de imaginar

La salida de Carol del escenario en *Red Cross* da pie a una parte totalmente diferente a la anterior, donde ahora predomina el diálogo dramático con la entrada de la empleada de la limpieza. Esta parte de la obra está dominada por un infatigable personaje, Jim, incapaz de estar quieto ni un solo momento por el picor provocado por unas ladillas que, según asegura, tiene desde hace diez años, "and it gets worse every year. They breed very fast. It's nice though. It's like having two bodies to feed" (146). El ímpetu con el que el personaje se entrega a cualquier tipo de movimiento físico para aliviar el escozor es tan extremo que convierte inevitablemente la escena en heredera de esas rutinas circenses y de los cómicos de cine mudo que Beckett ya había incorporado en su teatro desde el estreno de *Esperando a Godot* en París en 1953 y que también fascinaban a Shepard.[3] El

[3] En la biografía de Sam Shepard escrita por Ellen Oumano (1986), la autora incluye las siguientes declaraciones de Charles Mingus III, con quien el joven Sam compartía apartamento: "Our heroes were Laurel and Hardy. […] you can't imagine what the world is like when your heroes are Laurel and Hardy. There's a grace and stupidity and naturalness, and the possibility of being a genius like they were, based on really studying them. We looked at all the movies, over and over" (25).

infantilismo de Jim, agarrando de su región púbica sus diminutos insectos parásitos, saltando sobre las camas, haciendo ora flexiones ora brazadas en el aire, contrasta con la resignación parsimoniosa de la criada y su cordial incredulidad. Sin embargo, lo que merece atención es cómo esta situación innegablemente cómica se va transformando paulatinamente en *otra* cosa y esa cierta trivialidad inicial da paso a un inesperado giro poético.

Lo que es más llamativo de esta transformación es que está posibilitada por un acto imaginativo, y sólo a través de éste *cambia* significativamente la relación entre Jim y la señora de la limpieza. El diálogo que estos dos personajes mantienen permanece en un primer momento, pese al extravagante comportamiento de Jim, dentro de los límites de lo predecible en esa determinada situación social, a saber, la llegada de una empleada de la limpieza a una habitación de un hotel, o de una clínica, para lidiar con un morador que se niega a abandonarla. Su conversación hace entender a los espectadores que no es la primera vez que la mujer encuentra a Jim en su habitación y, de hecho, existe ya una cierta complicidad entre ellos, pues ella resignada le explica: "I just make a point to come here last. I keep hoping that one day I'll come and you won't be here. All I'll have to do is come into this room and make the beds and go right back out. One day I'll be able to do this room in no time at all and just go straight home. What a day that will be" (149). Después de las pormenorizadas descripciones de la convivencia con sus ladillas, Jim propone, y se embarca, en un absurdo cambio de posición de las dos camas del escenario: la ejecución literal y real del juego lingüístico posibilitado por la polisemia de la expresión "cambiar las camas". Según Wilcox (1998, 108), esto es una evidencia de que la obra funciona como un sueño freudiano, pues está repleta de juegos lingüísticos y visuales, pero también corroboraría la tesis de Deborah Geis: "Shepard engages in the attempt to determine the point of *theatrical* intersection between the literal and the figurative, the presentable and the unpresentable" (1993, 53). Por otra parte, podría entenderse simplemente como una ilustración más de la propia concepción del teatro expresada por Shepard (1977) como un espacio lúdico en el que jugar, como lo hacen los niños. Si bien existen varios modos de interpretar el juego del cambio de camas, es sólo cuando Jim se propone impartir a la mucama la famosa lección de natación, tumbados bocabajo sobre las camas, cuando la relación entre ellos inevitablemente se transforma, entre otras cosas, porque implica necesariamente una *colaboración imaginativa* entre ambos, y por lo tanto, un grado de implicación mucho mayor del que pudiera existir antes, cuando

el diálogo se mantenía aún arraigado en el ámbito de un universo regido por pautas de comportamiento socialmente establecidas.

Si una de los aspectos más llamativos de *Red Cross* es su exploración teatral de agitados estados corporales, la lección de natación es verdaderamente llamativa por el modo en que corporeiza también el acto imaginativo en que los personajes deciden adentrarse conjuntamente, y también por cómo ésta se convierte paulatinamente en un acto de dominación. Si en *Icarus's Mother* el largo monólogo de Howard sobre el placer de observar el mundo desde la cabina de un avión era también una forma de imponer su fuerza con la palabra y de dominar con ella a Pat, en *Red Cross* Jim se entrega con fervor a su repentina posición de autoridad como profesor exigiendo no sólo atención, sino también una entrega física desmesurada, que es lo que sitúa a su improvisada alumna en una posición de inferioridad frente a él. Jim describe la sincronización de movimientos del nado a crol con sorprendente precisión:

> The kicking is important. You have to keep your legs straight and kick from the waist. No bending the knees. And the arms too. Once the arm hits the water on the downsweep, you have to keep it straight. No bending the elbow. […] Keep it slow, trying to work on the points where you derive the most power. Think of the way an oar or a paddle is constructed. Regard your arms and legs as being paddle. A paddle has a broad surface and reaches its highest point of thrust when it is perpendicular to the surface line of the water... (151).

La narración va perdiendo poco a poco, no obstante, su carácter tanto didáctico como lúdico por el ritmo acelerado que Jim quiere que ambos alcancen:

> MAID: I'm getting tired.
> JIM: It's no sweat. Keep it up. You can't poop out in the middle of a lake. Stroke! Stroke! Keep it moving. One, two. One, two. 'Atta girl.
> MAID: It's my back. There's pain in my back!
> (*She continues to swim, JIM goes faster*)
> JIM: That's good. It's good when it hurts. It's working then. Keep it up! We've almost got it. Hup, two! Hup, two!
> MAID: It really aches, Jim (151).

La lección de natación se prolonga hasta que la criada, exhausta, "screams in agony" (152), y ya no puede hacer otra cosa más que permanecer inmóvil sobre la cama. En cierto modo, al igual que en la obra de Eugène Ionesco que se estrenó en el pequeño Théâtre de Poche de París en 1951, *La lección,* Shepard estaba mostrando cómo detrás de un ejercicio de autoridad tan inocente como las relaciones entre profesores y alumnos, se ocultan la violencia y la dominación inherentes a cualquier manifestación de poder. Sin embargo, en *Red Cross*, esto se pone de manifiesto de una forma mucho menos radical que como se mostraba en su predecesora, ya que el nivel de exigencia de Jim parece estar menos motivado por un afán deliberado de dominación que por su incapacidad de ralentizar su propia actividad corporal, el ritmo desenfrenado con el que su cuerpo infectado controla toda su existencia. Además, la relación profesor-alumna es aquí una relación improvisada, y tampoco deja de ser, en cierta medida, *un juego*. Es precisamente su condición de juego, y el componente imaginativo de éste, lo que proporciona finalmente las 'condiciones de posibilidad' para que la criada pueda convertir su protesta por el nivel de exigencia de Jim en una ocasión para invertir la situación y renegociar y redefinir su relación con éste a través de su propia ensoñación. Si bien ninguno de los dos personajes pierde la noción de la realidad en ningún momento, sobre todo ella, "It takes time to be a swimmer. I can't just become a swimmer in one lesson like that. I mean what is that? There's no water or anything and you expect me to swim! How can I swim on a bed! How can I do it! (153)", lo que los une es un proyecto *imaginado conjuntamente*, el de ir a nadar en el lago en plena noche. Una vez más, la proyección de una fantasía permite que cualquier personaje pueda, a partir de ella, desencadenar algo más, transformarla y cambiar así su propio estatus por el modo en que se proyecta o se define respecto a ella. La empleada de la limpieza, deteniéndose por un momento a visualizar la escena –imaginar cómo lo que realmente ocurriría es que ella se ahogaría, en un lago de setenta y cinco pies de profundidad– decide convertir la visión de su propio ahogamiento, no obstante, en una ocasión para hacer comprender a Jim, en primer lugar, su egoísmo y su comportamiento infantil:

> MAID: Nobody able to eat at home because I'm drowning out here! Nobody knowing where I am. Everybody forgetting my name! And I'm getting worse all the time! I'm sinking more and more! With

> seaweed up my nose and tangled all around me and I can't see a thing in the night!
> *(She sinks to her knees and starts crawling around the stage on all fours as JIM follows her)*
> JIM: Will you cut it out?
> MAID: So you don't like me screaming out here, is that it? (154)

Pero es sobre todo con la prolongación de su visión y de la narración de ésta, si bien Jim la insta en todo momento a que cese de hablar, cuando la criada va todavía más allá y convierte su ahogamiento imaginado en una narración extrañamente hermosa por la metamorfosis que evoca, por su humilde aceptación de la necesidad de adaptarse a toda circunstancia, y porque la visualización de su conversión en un pez es, como ha señalado Wilcox, "a stunning turn in the play direction because it undercuts Jim's masculine, 'thetic' world of organizing experience discursively, of naming and instruction-giving, of struggle and mastery […] and transforms it into a maternal underwater world, a preverbal world of instinctual drives where the *jouissance* of death and rebirth is coextensive with nature and seasonal change" (1988, 118):

> MAID: But once it's over it isn't bad at all. Once you get over the shock of having water all around and dragonflies and water lilies floating by and little silver fish flashing around you. Once that's past and you get all used to your flippers and your fins and your new skin, then it comes very easy. You move through the water like you were born in that very same place and never even knew what land was like. You dive and float and sometimes rest on the bank and maybe chew on some watercress…. (Shepard 1996a, 154).

Con la misma facilidad con que evoca la posibilidad de una metamorfosis poética en un ser acuático, la criada invierte con asombrosa delicadeza, a través de su relato, no sólo la dominación anterior, sino que impone, en una obra cuyo ritmo narrativo parece seguir los tempos de una composición musical, una cadencia propia, la necesidad de abrir un espacio para un *adagio* con el que contrarrestar el ritmo atropellado impuesto anteriormente por Jim, "[as] she stands slowly with no

concern at all for her cramps and gathers together all the dirty laundry as she continues to talk" (154).

La salida silenciosa de la mujer de la limpieza, tras su inesperada ensoñación y narración poética, reitera en cierto modo el tipo de transición dramática que ya se había producido tras el largo monólogo inicial de Carol, como si lo que se quisiera, al hacer partir casi inmediatamente al personaje convertido en narrador-fantaseador, no fuese dejar la estela de una presencia física, tangible, sino la reverberación de su voz y de sus imágenes, de sus palabras "as living incantations not as symbols" (Shepard 1977, 53): así, tal y como lo describe el propio dramaturgo, "taken in this way, the organization of living, breathing words, as they hit the air between the actor and the audience actually possesses the power to change our chemistry" (Shepard 1977, 53).

Con el eco de las profundidades submarinas vistas con los oídos y escuchadas con los ojos, en un movimiento similar al del comienzo de la obra, se da paso a la escena conclusiva de *Red Cross*. En ella, pese a la llegada de Carol y su pormenorizada descripción del descubrimiento de que su cuerpo está totalmente infectado por ladillas, no son esta vez las evocativas imágenes verbales de un personaje-narrador las que consiguen transformar la química del espacio, sino la imagen real de Jim con un hilo de sangre brotando de su frente, con la que concluye la representación:

> (*JIM turns to her slowly, there is a stream of blood running down his forehead*)
> JIM: What?
> CAROL: What happened?
> JIM: When?
>
> BLACKOUT (156).

Si la imagen escénica con la que se pone fin a la obra es tan impactante no es meramente por su imprevisibilidad, sino por el modo en que presenta una complejidad intelectual y emocional en una instante de tiempo, de acuerdo con la definición de imagen de Ezra Pound (1960, 4), así como por la precisión y la inmediatez con la que condensa todo el imaginario verbal y emocional evocado con anterioridad. Por ello Wilcox la define, usando el término introducido por Freud en

La interpretación de los sueños, como una imagen "sobredeterminada", una imagen que remite a una pluralidad de factores en su formación, y por ello, no es reducible a una única explicación.[4] La gran ironía de esta imagen es que alude y encarna la visión de Carol de su propia muerte, pero ninguno de los dos personajes llega a ser consciente de que, lejos de padecer finalmente los efectos de sus propias infecciones, ambos padecen por contagio los efectos de la infección del otro.

El impacto de este nuevo ejemplo del juego teatral de Shepard es que convierte el espacio escénico en un lugar en el que se puede materializar físicamente lo que en la realidad permanecería casi con toda seguridad en el terreno de la posibilidad. El espacio abierto por la proyección imaginativa proporciona las condiciones para la emergencia de acontecimientos inesperados.

[4] En el *Diccionario de Psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bernard Pantalis (Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1996) encontramos la siguiente definición en la entrada para 'Sobredeterminación (o Determinación Múltiple)': "Hecho consistente en que una formación del inconsciente (síntoma, sueño, etc.) remite a una pluralidad de factores determinantes. Esto puede entenderse en dos sentidos bastante distintos: a) la formación considerada es la resultante de varias causas, mientras que una sola causa no basta para explicarla; b) la formación remite a elementos inconscientes múltiples, que pueden organizarse en secuencias significativas diferentes, cada una de las cuales, a un cierto nivel de interpretación, posee su propia coherencia. Este segundo sentido es el más generalmente admitido" (411).

Capítulo 11

The Mad Dog Blues: las visiones encarnadas y la fantasía pop

A medida que el joven Shepard fue, con la práctica misma, adquiriendo mayor experiencia en la escritura teatral, sus obras se fueron volviendo cada vez más sofisticadas, dinámicas e imaginativas en su tratamiento del espacio escénico. La obra que sin duda marcó un punto de inflexión en este sentido fue *La Turista*, la primera obra teatral de dos actos escrita por el autor. Joyce Aaron, la actriz que interpretó el papel de Carol en el montaje original de *Red Cross* del Judson Poets' Theatre y novia de Shepard en aquel período, invitó a su profesor de interpretación y fundador del American Place Theater, Wynn Handman, a una de las representaciones, y fue así como Shepard, al entrar en contacto con Handman, estrenó por primera vez una obra en un teatro estable de Nueva York fuera de los circuitos del Village.[1] *La Turista* es una obra que ha merecido bastante atención crítica por diferentes motivos y, por ello, no nos detendremos en un análisis textual pormenorizado de sus extravagantes secuencias de monólogos e impactantes imágenes escénicas. Sin embargo, es importante comprender en qué sentido esta obra incorporaba aquellos elementos que se estaban erigiendo en el singular estilo shepardiano y llevaba significativamente esa apertura hacia la posibilidad facilitada por la escenificación de la acción imaginante, que hemos detectado en las primeras obras, un paso más allá.

[1] El American Place Theater, sito en la Novena Avenida a la altura de la calle 45 Oeste de Manhattan, fue fundado con el propósito de desarrollar obras como *works-in-progress*. En el caso de *La Turista*, de hecho, Shepard tenía en mente una obra de tres actos, pero cuando empezaron los ensayos sólo estaba listo el primero, y a medida que éstos avanzaron, el autor, que solía estar presente, decidió abandonar su proyecto original y finalmente concibió un segundo acto que es, en gran medida, una reelaboración desde un cierto distanciamiento y desde otro punto de vista de los temas planteados en el primero.

La apertura escénica hacia la posibilidad

La acción dramática del primer acto de *La Turista* transcurre en una habitación de motel de paredes amarillo chillón en un lugar indeterminado de México. Los protagonistas, unos jóvenes turistas estadounidenses cuyos nombres provienen de marcas de cigarrillos, Kent y Salem, están prácticamente delirando debido a las quemaduras producidas por el sol y por una intoxicación gástrica aguda. En tal estado de salud son atendidos por un niño mejicano que habla inglés a la perfección y por un médico local quien, acompañado por su hijo, los somete a una ceremonia de curación ritual en la que se han de sacrificar pollos vivos. Como sostiene Bottoms (1998), al igual que en obras previas, Shepard desarrolla en el primer acto la técnica básica consistente en presentar secuencias de monólogos intensamente subjetivos, imágenes y eventos que tienen un origen autobiográfico para transformar, como de costumbre, sus ansiedades personales en un terror paranoico. Al igual que en *Red Cross*, en *La Turista*, la perturbación causada por infecciones físicas se transmuta en delirios imaginativos que transforman el espacio dramático; pero si es posible percibir en ellos la expresión clara de una paranoia incontrolable, también es posible entender estos monólogos como ensoñaciones de un inusitado lirismo lingüístico, como es el caso del monólogo de Kent sobre la imaginada transformación de su cuerpo producida por las quemaduras de tercer grado:

> KENT: Yes, but the third takes time. The third begins slowly and creeps along the surface, grabbing hold and easing up. Biting down and relaxing away until the spaces get fewer and the biting gets harder. Everything burns and everything you touch is as hot as the sun. You stand away from everything else. You stand in mid-air with space all around you. The ground is on fire. The breeze feels like boiling-hot water. The moon is just like the sun. You become a flame and dance in mid-air. The bottom is blue. The middle is yellow and changes to green. The top is red and changes to orange. The breeze dances with you. The flame reaches up and then shrinks and bursts into sparks. The ground bursts into flame and circles the breeze. The sparks dart through the breeze and dash back and forth hitting up against the flame and –.[2]

[2] *La Turista* en Sam Shepard. *Sam Shepard: Plays 2.* London Boston: Faber and Faber, 1997, p. 258. Sucesivas referencias en el texto son siempre a esta edición.

La narración de la imaginada metamorfosis de Kent en una llama presenta aquello que los monólogos visionarios de los personajes del teatro de Sam Shepard habían logrado reflejar una y otra vez: que el dinamismo de las imágenes y de la visualización imaginativa transformada en lenguaje confieren un carácter intensamente poético a estos delirios, diferenciándolos así de expresiones metafóricas más comunes para hacer referencia a sensaciones físicas –las que George Lakoff y Mark Johnson bautizaron como "metáforas de la vida cotidiana" en su influyente libro de 1980 *Metaphors We Live By*. El carácter intensamente imaginativo del lenguaje de Kent revela que no nos hallamos ante un uso utilitario del mismo: sus palabras podrían considerarse expresión de lo que Castoriadis denomina "sensory, and more generally, bodily imagination" (148), pero su emergencia en el teatro insta, además, a percibir en ellas un adicional carácter poético.

En *La Turista* el joven dramaturgo siguió recurriendo a la escenificación de la acción imaginante mediante su vertiente lingüística, que hasta el momento se había revelado de un mayor potencial, pero el segundo acto revela una apertura hacia la posibilidad entendida de un modo más amplio o, al menos, no sólo en su vertiente lingüística, sino también en su vertiente escénica. Si en *Icarus's Mother* y *Red Cross* las yuxtaposiciones de las ensoñaciones imaginativas de varios personajes producían inesperados efectos generados por la acción *conjunta* de imaginar, en *La Turista* esta estrategia de yuxtaposición se pone en práctica con un alcance mayor, pues el segundo acto de la obra, en el que la acción, con los mismos personajes, se traslada a una aséptica habitación de motel estadounidense, se puede entender como una variación, o una reinterpretación creativa de los temas ya presentados en el primero. Bottoms (1998) sugiere que, conjuntamente, los dos actos de la obra demuestran una clara progresión en la dramaturgia de Shepard porque lejos de encontrarnos ante un derroche intuitivo de energía creativa, aquí hay una yuxtaposición deliberada de elementos contrastantes, el acercamiento a una suerte de estructura musical: "the two acts represent two "movements", connected not by any chronological link in narrative, but by interrelated variations on the central theme of Kent's debilitating sickness" (Bottoms 1998, 52-3).

A partir del estreno de *La Turista*, aunque Shepard siguió escribiendo todavía piezas cortas en un acto, estrenadas en los locales del Off-Off-Broadway, se produce un cambio notable en el tono y en el estilo de su obra, un cambio manifiesto en el mayor interés por el mundo exterior que por las fantasías

solipsistas de los personajes de sus primeras obras. Shepard demostró un mayor interés por cuestiones sociopolíticas y por intentar crear tramas más complejas, aunque uno de los aspectos más interesantes de las obras escritas a finales de la década de los sesenta es el modo en que el dramaturgo incorporó a su teatro las imágenes de la cultura popular norteamericana. Si en obras anteriores había mostrado un claro interés por las imágenes de la interioridad, su nueva atención por la consciencia colectiva adoptó las imágenes de la cultura pop estadounidense como el modo más inmediato de indagar en el imaginario de su nación. El hecho de que este interés coincidiera con un mayor dominio de las posibilidades del espacio escénico hizo que las imágenes antes visualizadas y verbalizadas por los personajes, tomaran forma en tres dimensiones, de modo que, como ocurre en *Melodrama Play* (1968), *The Unseen Hand* (1969), en *Operation Sidewinder* (1970), en *The Mad Dog Blues* (1971), o en *Back Bog Beast Bait* (1971), muchos de los propios personajes son estereotípicos de la cultura popular, desde estrellas de rock, vaqueros, indios y animadoras, hasta monstruos del espacio exterior.

De todas las obras escritas entre 1967 y 1971, antes de que Shepard decidiera trasladarse con su familia a Londres, *The Mad Dog Blues* es aquella en la que posiblemente queden mejor reflejados, por una parte, la manera en que el dramaturgo reiteraba su interés por los territorios emocionales y la geografía de la imaginación y, por otra, el modo en que fue reinventando y reimaginando nuevas estrategias para su escenificación. Es también una obra muy representativa de las idiosincrasias que la producción dramática de Shepard había adquirido en estos años debido a su interés por la cultura popular y que se presta a ser leída como un texto que en términos formales y estéticos cerraba un ciclo, pues en ella se disciernen claramente los motivos por los que una huida del ambiente de la ciudad de Nueva York se estaba haciendo cada vez más necesario para el joven autor.

"It was the most beautiful dream I've ever had": la inspiración musical de las visiones de *The Mad Dog Blues*

De entre las obras de Shepard de la segunda mitad de la década de los sesenta, *The Mad Dog Blues* debía inevitablemente formar parte de las obras analizadas en este libro porque se trata de una auténtica aventura imaginativa: de hecho, en la

edición impresa es descrita como "A Two-Act Adventure Show".[3] Más allá de que, de un modo conspicuo, la acción dramática esté construida en torno a la acción de fantasear y el juego de imaginar aventuras, se trata de una obra particularmente relevante porque demuestra que Shepard había logrado encontrar cada vez más estrategias escénicas que suplieran las puramente lingüísticas en la representación de los procesos imaginativos de sus personajes fantaseadores. Sus pasajes metadramáticos muestran que el autor era plenamente consciente del potencial del espacio escénico como un lugar idóneo en el que hacer emerger la función imaginadora de la consciencia y la acción dramática como un juego imaginativo.

Desde el comienzo de la obra, los protagonistas de *The Mad Dog Blues,* Kosmo y Yahoodi, establecen la pauta que a lo largo de la obra se convierte en el impulso primordial de la acción dramática: invocar, de un lado al otro del escenario, sus respectivas visiones que, sorprendentemente, se materializarán y cobrarán vida propia. Apenas se encienden los focos sobre el escenario después del prólogo en que los protagonistas se presentan ante la audiencia, Kosmo, "calling across a vast expanse" (292) según las acotaciones, llama a su amigo Yahoodi, quien se encuentra justo en el extremo opuesto del escenario, para contarle que ha tenido una visión:

> KOSMO: It came to me in music. It was like old rhythm-and-blues and gospel, a cappella, sort of like The Persuasions but with this bitchin' lead line. Like a Hendrix lead line right through the middle of it.
> YAHOODI: What about the visuals? Did ya' see any pictures?
> KOSMO: A tall golden woman like Marlene Dietrich or something. In short shorts and teased blond hair. Carrying a whip.
> (*She appears and cracks her whip*) (292)

El modo en que Kosmo describe su visión en términos musicales es importante porque revela la pasión de Shepard por la música, una pasión que había quedado patente en la musicalidad de su lenguaje desde los comienzos de su carrera y en la traslación de una sensibilidad y de un conocimiento de las estructuras musicales a las estructuras de sus narraciones teatrales. En las obras de este período, el autor

[3] *The Mad Dog Blues* en Sam Shepard. *Plays: 1*. London: Methuen, 1996, p. 289. Sucesivas referencias en el texto son siempre a esta edición.

dejó claro su entusiasmo por el rock poblando los escenarios de sus obras de personajes que son estrellas de rock, o aspiran a serlo.[4] Si la vertiente musical refuerza su componente emocional, lo más llamativo de la visión de Kosmo, no obstante, es cómo su componente visual cobra vida y vemos aparecer en el escenario a Marlene Dietrich, que se convierte en un personaje dramático con vida propia y, de hecho, enseguida toma el espacio escénico y, al modo épico brechtiano, interpreta una canción titulada "*Jungen Mensch*". Su letra anticipa para los espectadores la naturaleza de la aventura imaginativa de los protagonistas de *The Mad Dog Blues*, pues el ímpetu con el que crean y persiguen sus propias visiones no responde sino a la necesidad desesperada de encontrar un sentido a su existencia:

> Silly boys just young men
> Go away and then come again
> They don't know who they are

[4] Shepard, a parte de haber escrito ya en 1971 más de veinte textos teatrales que fueron representados tanto en los locales más emblemáticos del Greenwich Village, como en grandes teatros como el Lincoln Centre, y en otras ciudades norteamericanas, también había tenido tiempo para dedicarse a la música. En el año 1967 conoció a Peter Stampfel, que había formado la banda The Holy Modal Rounders en 1963 con Steve Weber, y cuando, ese mismo año, la banda se reunificó, Shepard se unió al grupo como batería para grabar un disco. El grupo volvió a disolverse, pero al año siguiente, se reunificaría de nuevo, esta vez, además, con otra formación, The Moray Eels, el nuevo grupo de Stampfel. En marzo de 1968 se trasladarían todos a Los Ángeles para grabar el LP *The Moray Eels Eat The Holy Modal Rounders* para Elektra Records. El disco pasó sin pena ni gloria: de hecho, hasta los propios músicos ahora lo consideran un trabajo de dudosa calidad. Aun así, la banda estuvo dando conciertos por la costa de California durante unos meses e incluso llegaron a telonear a Pink Floyd en el Avalon Ballroom de San Francisco. Shepard contaba con ellos, siempre que era posible, para los montajes de obras como *Melodrama Play* u *Operation Sidewinder* (cf. Shewey 1997, 53-75). Cuando Shepard abandonó la ciudad de Nueva York en el año 1971 con su mujer O-Lan y su hijo Jesse para dirigirse hacia la capital británica, donde residirían los tres años siguientes, el sueño que esperaba ver cumplido allí era el de entrar a formar parte de una banda de rock. Desde la perspectiva que da el paso del tiempo, más de cuarenta años después de ese exilio autoimpuesto, parece casi inevitable entenderlo como un proyecto cargado de ingenuidad, algo que, efectivamente, sólo podía quedarse en una fantasía pues, en primer lugar, para convertirse en una estrella del rock and roll no bastaba con trasladarse a la que en aquel momento era su meca, y esperar a que alguna vacante de batería quedara libre. Don Shewey comenta irónicamente: "What could he have been thinking? That the Stones would fire Charlie Watts the way they did Brian Jones and install the author of *Maxagasm* on drums? That Keith Moon would fall over at the drum set and he could inherit the throne?" (1997, 80). El proyecto que Shepard tenía en mente, en efecto, no funcionó. En Londres Shepard encontró, sin embargo, una comunidad teatral vibrante que le proporcionaría un crecimiento cultural y personal que seguramente él mismo nunca habría esperado encontrar allí. Shepard no se convertiría en un mito del rock and roll, como ansiaba, pero escribiría *The Tooth of Crime*, que es probablemente la mejor obra en torno al rock del teatro contemporáneo estadounidense y, para muchos, la mejor obra del dramaturgo.

> Silly boys just young men following a star (293).

Apenas el personaje de Marlene Dietrich ha terminado de cantar su canción, Kosmo vuelve a llamar a Yahoodi para contarle, entusiasmado, que ha tenido otra visión: Mae West cantando blues como si fuera Janis Joplin.

> YAHOODI: No shit! Should I come back?
> KOSMO: Not yet. I haven't been able to give it any form. She's just sort of strutting around. There's so much cigarette smoke you can barely see her (293).

Ya desde la primigenia *Cowboys* y su reescritura, *Cowboys #2*, el dramaturgo había puesto su atención en la necesidad de los personajes por fantasear y jugar, pero esas obras desprendían una cierta melancolía y tristeza por la aguda sensación de dislocación que producían en su vínculo con una realidad vaga. En *The Mad Dog Blues* asistimos, por el contrario, a una entrega lúdica y casi una celebración festiva de la acción imaginante. Shepard ya había puesto en práctica en obras anteriores la visualización imaginativa como centro gravitatorio del evento dramático: en *The Mad Dog Blues* las palabras de Kosmo –es decir, su discernimiento del valor creativo, estético y poético de una visión en cuanto se le puede "dar forma"–, revelan que el dramaturgo era cada vez más consciente del potencial en el teatro de la escenificación del territorio de la imaginación.

El modo en que la visión de Kosmo de Mae West cantando Blues como Janis Joplin 'toma forma' sobre el escenario es probablemente una de las escenas más poéticas de la temprana producción shepardiana. Al igual que Marlene Dietrich, Mae West aparece en el escenario de *The Mad Dog Blues* como un personaje interpretado por una actriz de carne y hueso. Es la visión encarnada de Kosmo, y éste la reconoce como tal, pues le comenta, sorprendido "You are much smaller than the image I have in my head of you. You seemed so big in the movies" (294).

Una de las cosas más sugestivas que genera la encarnación de las visiones de los protagonistas como presencias escénicas reales, es que su tridimensionalidad les permite adquirir una cierta independencia y desvincularse de la forma primigenia que les había dado su creador. La 'forma' inicial de la visión imaginada por Kosmo es uno de los monólogos narrativos más agraciados en la obra teatral de Shepard. La descripción de la voz de Janis Joplin saliendo de su cuerpo y flotando rauda

hasta introducirse en la boca de Mae West está descrita con tanto detalle, que el lenguaje sensorial de Shepard nos invita a imaginarla en nuestra mente con enorme facilidad:

> KOSMO: She was lying with her face down between two double beds with her right hand holding the phone so hard that the veins were standing out her thumb. She had a squirrel fur wrapped around her neck with little black eyes that stared out at me. There were ostrich feathers lying around on the rug and blowing into the air conditioning. The air conditioner made this high, whining sort of sound. The sound went right through me as though it were her voice talking to me, even though she was dead. Then it started to sing. Not like she sang when she was alive, but another kind of voice. A crystal voice. It passed right through me and then the window broke behind me. Like her voice went right through the window. I ran outside in the parking lot of the hotel. I could see her voice sailing over the parked cars. Sailing out over Sunset Boulevard. I ran after the voice. I tried to catch up, but each time I got nearer, it took off again, like trying to catch a runaway kite. It sailed higher and higher, and then I saw you.
> MAE WEST: Me? What was I doing there?
> KOSMO: You were dancing to the voice. You were all dressed in red and you swayed back and forth. You swallowed the voice with the most delicious gulp and then you started to sing. You sang "When a man loves a Woman". And right there everything stopped. I saw the whole world come to a dead stop and everyone was listening. Just listening. It was the most beautiful dream I've ever had. (295)

Si Kosmo puede dotar de una intensa cualidad poética a su visión dándole forma a través del lenguaje, cuando esa visión toma cuerpo y también Mae West aparece en escena como un personaje más, con vida propia, veremos que Kosmo, como creador, pierde la autoridad previa que tenía sobre sus visiones cuando eran solamente imágenes en su mente. Una vez que éstas se materializan, se desvinculan de su creador y reclaman, entonces, su propia autonomía.

La acción de *The Mad Dog Blues* da comienzo con la encarnación de las visiones de Kosmo de Mae West y Marlene Dietrich, pero la invocación de estas

estrellas de cine no parece satisfacer del todo los deseos de Kosmo y su adlátere Yahoodi y, ante la necesidad de mejores aventuras, poco a poco, y a medida que van apareciendo en escena otros personajes provenientes del folklore estadounidense, como Paul Bunyan, todos los personajes se embarcan en una aventura escénica inspirada en la trama de *The Treasure of Sierra Madre*, la adaptación cinematográfica de la novela homónima de B. Traven que John Huston realizó en 1948.

The Mad Dog Blues, traslada al teatro la flexibilidad de la imaginación para yuxtaponer y hacer compatibles imágenes aun cuando las realidades que estas reflejan no podrían serlo. Y así el teatro se convierte en el lugar en el que, si se acepta el pacto imaginativo al que se invita a los espectadores, se producen situaciones extraordinarias como que el Capitán Kidd, Marlene Dietrich y el fantasma de una chica india enamorada de Elvis Prestley acompañen a Yahoodi, mientras que Mae West y un vagabundo tejano llamado Waco Texas, que cree ser Jimmi Rodgers, se unan por el contrario a Kosmo en una competición a la búsqueda de un tesoro de lingotes de oro. Shepard, una vez más, concibe personajes teatrales cuya herramienta de acción y supervivencia es la capacidad de imaginar pero, además, en su calidad de personajes teatrales, les da la oportunidad de que, en el teatro, esa aventura imaginativa, o los idilios amorosos más insospechados, como los de Paul Bunyan y Marlene Dietrich o el de Mae West y Jesse James, puedan, realmente, 'tener lugar'.

El énfasis en lo imaginario en la escenificación de la topografía de la mente

En ningún momento de la representación de *The Mad Dog Blues* hay una pretensión de imitar miméticamente la realidad: apenas Kosmo ha narrado a Yahoodi su visión, el primero afirma dirigirse a San Francisco mientras que el segundo decide partir hacia la jungla, una circunstancia que no impide que unos minutos después puedan seguir comunicándose de un lado al otro del escenario para compartir las visiones que cada uno de ellos proyecta individualmente. Las mismas indicaciones escénicas hacen hincapié en "An open, bare stage. All the places the characters move through are imagined and mimed. Some minor props can be used, but the production should stay away from heavy scenery" (290).

No cabe duda de que nos encontramos ante le representación de un paisaje interior: "this is a mental topos where images and visions acquire a unique

centrality" (Blatanis 27). Y esta posición central de las imágenes y las visiones es lo que configura esencialmente la originalidad de Shepard en su tratamiento de la geografía interior: el énfasis puesto en lo imaginario que, además, en este caso, está intensamente configurado a través de el imaginario popular del cine.

La escenificación de la topografía de la mente no puede ser considerada una aportación original de Shepard, pues basta pensar por ejemplo, si nos limitamos al ámbito de la historia del teatro estadounidense, que en el año 1949, en la obra que todavía hoy en día permanece vigente como el texto norteamericano probablemente más emblemático del siglo XX, *Death of a Salesman*, Arthur Miller había concebido ya, y ensayado, esa estrategia escénica para la dramatización de la psicología personal de su protagonista, Willy Loman; una estrategia que, no obstante, se puede apreciar mejor en su obra de 1964 *After the Fall*, en la que lo que vemos sobre el escenario, y todos los personajes que transitan por él, son trasunto de lo que ocurre en la mente del protagonista, Quentin.[5] Al igual que en el capítulo dedicado a *Cowboys #2*, al evocar la figura de Albee, traer a colación aquí también la obra de un dramaturgo de la generación anterior a Shepard, como es Arthur Miller, resulta de utilidad para comprender en qué sentido la posición central de las visiones y las visualizaciones imaginativas son indicativas y aparecen en concomitancia con ese cambio de sensibilidad que en tantos ámbitos se produjo en la década de los sesenta. En la obra de Arthur Miller, la escenificación de la consciencia del protagonista era una representación de la memoria, que hacía que la obra se moviera entre el presente y el pasado: esa peculiar fusión entre el realismo del presente y el expresionismo del pasado se convertía así en reflejo de una sociedad en profunda transición. En *The Mad Dog Blues*, que por su intenso sentido lúdico puede pasar desapercibida como una obra muy reveladora, nos encontramos ante un cambio muy significativo en lo que respecta a esa escenificación de la consciencia, en primer lugar, porque ya no está condicionada por el peso de un pasado, pues, como ha sugerido Jeanette Malkin, los personajes

[5] Si *Death of a Salesman* logró causar el impacto que causó cuando se estrenó en Broadway fue en gran medida por lo que Bigsby (1984) ha sintetizado así: "The confusions and dreams of a single individual on the verge of psychological collapse were made to embody the collapse of national myths of personal transformation and social possibility. Miller's achievement lay in his ability to distil in the person of Willy Loman the anxieties of a culture which had exchanged an existential world of physical and moral possibility for the determinisms of modern commercial and industrial life" (174). Sin embargo, Bigsby insiste también en que, en esa obra cuyo título primigenio era precisamente 'The Inside of His Head', "not the least of Miller's achievements lay in the originality of the staging through which he created a theatrical correlative for Willy's tortured mind" (1984, 182).

dramáticos shepardianos poseen "an unmemoried past" (115). En la obra de Shepard no hay una voluntad de establecer explícitamente, sobre el escenario, un diálogo entre una situación realista y la consciencia interior de los personajes y, por otra parte, el rechazo de las formas narrativas de causa y efecto asociadas a las convenciones dramáticas del realismo propicia sin duda que no podamos detectar en ella ese intenso sentido de culpa que desprenden sin embargo casi todas las obras de Arthur Miller (Brustein 1980, 109-119). Kosmo y Yahoodi son otra pareja más de personajes tragicómicos sin certezas a las que asirse y así, su aventura imaginativa, si no es una estrategia finalmente válida para construir un futuro, es al menos un intento de componer un presente recurriendo a la creatividad de la visualización imaginativa y, no en menor grado, a la flexibilidad del espacio escénico para ponerla en práctica. Ambos son conscientes de su condición de personajes teatrales. No mucho antes de que finalice el segundo acto, Kosmo le reprocha a Yahoodi:

> KOSMO: […] We got all these characters strung all over the place in all these different lives and you just go and rub yourself out. What a fucking drag. Is that responsible? Now I ask you, is it? Yahoodi! If you don't want to go through with this thing then just tell me. Just come right out and tell me. But don't kill yourself off in the middle of the plot.
> (YAHOODI *comes and slowly sits up*)
> YAHOODI: Well, it seemed to me the right moment.
> KOSMO: What do you mean? If you die then everything comes to an end.
> YAHOODI: No it doesn't. There's other parts to the story (332-33).

En la transición que se produce en la escenificación de la consciencia entre la obra de Arthur Miller y la obra de Shepard, no son menos significativas las referencias mismas que componen la "biblioteca interior"[6] de los personajes, de

[6] En "Visualization, Language and the Inner Library" (1977) Shepard reflexiona sobre el hecho de que los humanos estemos constantemente tomando imágenes del exterior, a través de nuestros sentidos, aunque a menudo de manera inconsciente. Estas imágenes a las que el autor se refiere como "tastes of our lives" (52) quedarían almacenadas entonces en una suerte de 'biblioteca interior' a la que el artista puede recurrir en cualquier momento. Resulta interesante que, en lo que es una clara alusión a la memoria, Shepard, no obstante, no se refiera al almacenamiento de imágenes provenientes de la cultura popular que, sin embargo, ocupan un lugar preeminente en su obra dramática.

cuya topografía mental nos hacen partícipes estos textos dramáticos. El profundo impacto de los iconos de la cultura popular, la posición central de los signos en nuestra sociedad y de los universos simbólicos de las imágenes de celuloide, y ahora digitales, que nos llegan a través de la televisión y el cine quedan explícitamente patentes, en esta obra de 1971, una obra que parece constatar plenamente la proposición de Sontag en "The Image World" de que una sociedad es moderna cuando una de sus principales actividades es producir y consumir imágenes (1982, 349). Lo que ocupa la mente de los personajes dramáticos y se despliega sobre el escenario no son recuerdos de experiencias vividas, ni personajes de su entorno cotidiano, sino personajes de ficción que resultan familiares porque nos hemos familiarizado con ellos a través de ese pequeño aparato doméstico de reproducción que es la televisión. No por ello, como *The Mad Dog Blues* sugiere, son estas imágenes menos influyentes en la configuración de la experiencia cognitiva e imaginativa: al contrario, están en el centro de la misma.

La obra de Shepard pone al espectador ante dilemas muy diferentes a los de las obras de Miller. Según Blatanis, la peculiar *mythopoesis* del teatro de Sam Shepard plantea muchas preguntas acerca de la originalidad de la autoría de esas mismas visiones: "Can Kosmo be regarded as a creative artist, a true visionary? Is he actually creating or merely quoting from popular media cultures by simply presenting images from his heavy loaded pop mind?" (28). Más que la cuestión de si es oportuno considerar a Kosmo un artista o no –aunque su apelativo, en este sentido, es significativo en cuanto el joven crea efectiva y afectivamente un mundo, un cosmos a su medida– *The Mad Dog Blues* constata más bien otras cuestiones fundamentales. La primera es la extraordinaria flexibilidad de la imaginación personal para transformar y 'dar forma' a discreción a las imágenes, cualquier tipo de imágenes. En este caso, *el modo* en que *The Mad Dog Blues* hace uso de una serie de imágenes compartidas con una masa global de telespectadores norteamericanos para convertirlas en visiones privadas, constata algo que el propio Blatanis (2003, 29) ya enfatizó: que para apreciar la peculiar materialidad de las visiones de Kosmos, a las categorías de lo real, lo simbólico y lo imaginario, habría que añadir la categoría de lo hiperreal teorizada por Baudrillard, que captura y obstruye los tres órdenes anteriores. La obra de Shepard es reflejo de la hiperrealidad entendida como un paradigma que explica la condición cultural estadounidense y el modo en que, a través de los medios de comunicación de

masas, se produjo en el siglo pasado un cambio muy significativo en la manera en que la consciencia individual y colectiva se vio expuesta a la información a través de imágenes de celuloide. Sin embargo, aunque las visiones de Kosmo y Yahoodi aludan al paradigma de la simulación, no se percibe en *The Mad Dog Blues* una crítica premeditada y consciente, a pesar de su nuevo sesgo, hacia los posibles efectos de la hiperrealidad mediática sobre la consciencia individual: la obra refleja más bien una aceptación y hasta la celebración del horizonte de posibilidades abierto por esta nueva dimensión. En cualquier caso, la introducción en la obra de Shepard de imágenes provenientes de la cultura popular demuestra la versatilidad con la que el joven dramaturgo fue renovando, ampliando y sofisticando cada vez más su interés por la geografía de la imaginación.

Las visiones y las drogas y la alternativa escénica y poética a su influencia

Al igual que en *Chicago*, en una lectura crítica de *The Mad Dog Blues* es inevitable tomar en consideración las referencias en la obra al consumo de drogas y su influencia en la actividad creativa. En *The Mad Dog Blues* sí que hay, a diferencia de la obra anterior, alusiones explícitas al consumo de estupefacientes: Yahoodi, tal y como deja claro el texto, está enganchado a la heroína. Al principio de la representación Kosmo le pregunta directamente a su amigo:

> KOSMO: Are you off the needle?
> YAHOODI: Don't put me down!
> KOSMO: I can't help it. I get concerned.
> YAHOODI: How about you? How's your depressions?
> KOSMO: They come and go like the wind. Here today, gone tomorrow. If I could just put something together. I keep feeling like I'm getting closer and closer to the truth (294).

La necesidad de Yahoodi de colocarse de algún modo se vuelve cada vez más urgente: "It's starting to hit me! Like a sledgehammer! Right in the chest! I need to get off Kosmo! I need some Doliphine at least! Just a little something to tide me over!" (295), grita el chico desde un extremo del escenario, dirigiéndose a su amigo. Pero la imposibilidad de conseguir estupefacientes lo vuelve cada vez más agresivo, y a Marlene Dietrich, quien intenta seducirlo para calmarlo, directamente le espeta, desesperado: "I don't need sex! I need some dope! Dope! I need some dope!" (296). Cabría preguntarse si esta referencia directa al consumo de drogas en

la trama de *The Mad Dog Blues* implica que debamos entender necesariamente que las visiones de sus protagonistas, en torno a las cuales se construye todo el evento dramático, sean efecto de las alucinaciones producidas por la alteración de los sentidos debida a la ingesta de sustancias tóxicas. Como ya vimos en relación a *Chicago*, cabe suponer que el modo en que el joven Shepard dirigió desde el comienzo de su carrera su exploración creativa en una dirección específica, es decir, hacia una indagación esencialmente visionaria a la hora de penetrar en una nueva dimensión de la experiencia, debió sin duda de estar influida por el consumo de ácido. Sin embargo, no se pueden entender las exploraciones estéticas de Shepard como un mero producto de la aleatoriedad resultante de un proceso de escritura automática bajo los efectos de las drogas.

Hay en *The Mad Dog Blues* una serie de paralelismos con la biografía de Shepard que la convierten en una obra que hace referencia muy claramente a la desintegración de las relaciones afectivas con personas de su entorno y a los dilemas ocasionados por estos problemas. Bottoms (2002) ha sugerido que Kosmo y Yahoodi están claramente inspirados en las personas de Shepard y Murray Mednick, también dramaturgo residente del Theatre Genesis, y su relación cada vez más problemática sobre todo a partir de que, en 1970, ambos asumieran la dirección del teatro junto con Walter Hadler, cuando Ralph Cook empezó a exigirles obras con contenidos más manifiestamente políticos, y alejadas entonces de ese realismo subjetivo que se había convertido en uno de los rasgos más característicos de los dramaturgos asociados al Theatre Genesis. En el prólogo de la obra Kosmo es descrito así:

> KOSMO: Tall, lean, angular, wolflike. Leads with his cock. Intuitive decisions based on a leaking-roof brain. Lots of dashing images. Taken with himself as a man with the ladies. Has a sadomasochist hid in his closet. Fights him off in favour of a more heroic pose. Has no control over his primeval violence. Hates politics, philosophy, and religion. Asks for God's help. Gropes in the dark without a game. Invents one without no meaning. Gives the impression from the outside that he is winning. Moves from spot to spot across the planet hoping to find a home (291).

Si la descripción de Kosmo parece ser un retrato inspirado sin duda en la persona de Sam Shepard, para aquellos que los conocían, tampoco cupo duda alguna de dónde provenía la inspiración para el personaje de Yahoodi. Entrevistado por Bottoms, Mednick recuerda que él y Shepard eran como hermanos y ese vínculo queda patente en la obra. Por ello, teniendo en cuenta la lucha de este último contra su adicción, así como su mayor dificultad para ver su trabajo publicado que Shepard, hace sugerir a Bottoms: "the latter's depiction of Yahoodi as a 'morbid little nihilistic junkie', who is jealous of Kosmo's success as a rock star, was perhaps too close to the bone for comfort" (2002, 57). Si en *The Mad Dog Blues* se pueden detectar varias correspondencias con aquellas vivencias del dramaturgo que finalmente lo instaron a huir de Nueva York, las dos últimas obras que se estrenaron antes de la partida definitiva dejaron claro que la situación era insostenible a nivel personal. Un mes y medio después de que *The Mad Dog Blues* viera la luz en el Theatre Genesis de St. Mark's Church-in-the-Bowery, se estrenaron en un singular programa doble en el American Place Theater *Back Bog Beast Bait* y *Cowboy Mouth*, la obra de culto que Sam Shepard y Patti Smith escribieron al alimón encerrados en el Chelsea Hotel. Ese programa doble del American Place Theater es recordado sobre todo por el modo en que dejó claro que las tensiones ocasionadas por el consumo de drogas y la promiscuidad entre miembros del Genesis estaban llegando a límites incontrolables: Shepard decidió interpretar él mismo, junto con Patti Smith, la obra que ambos habían escrito durante su sonado idilio, mientras que a O-Lan Jonson, su esposa, quien tenía entonces una relación con el director de la obra, Robert Glaudini, le dieron el papel de Gris Gris de *Back Bog Beast Bait*, si bien se le había prometido previamente a la novia de Murray Mednick. No es de extrañar, con semejante embrollo, que Shepard desapareciera la misma noche del estreno sin que se volviera a saber de él por un tiempo y que la representación de *Cowboy Mouth* quedara suspendida; ni que, después de reconciliarse con O-Lan, decidieran abandonar la ciudad con su hijo Jesse para instalarse durante una temporada en Londres y empezar una nueva vida allí.

Estos detalles son relevantes en cuanto permiten hacerse una idea de las circunstancias en las que estas obras fueron escritas. Pero más interesantes que las analogías directas entre la realidad y la ficción son, finalmente, las emociones producidas por esas situaciones y el modo en que éstas dieron origen a determinadas traslaciones poéticas. No conviene olvidar que el correlato teatral de

la mente de Kosmo que es *The Mad Dog Blues* puede y debe de verse, más allá de los paralelismos biográficos, como una representación escénica y simbólica del yo dividido. Este motivo, recurrente en la obra de Shepard, fue también un motivo común a casi todos los dramaturgos del Theatre Genesis: el tema del *doppelganger* había aparecido ya en *Forensic and the Navigators* (1967) y, de un modo algo más velado en *Melodrama Play*, aunque la obra del Theatre Genesis más influyente en este aspecto fue sin duda *The Hawk*, de Tony Barsha y Murray Mednick.[7]

Shepard ha usado una imagen brutal para referirse al período previo a su exilio autoimpuesto:

> I was on the tail of this tiger that was wagging itself all over the place and was spitting blood in all directions. It was weird, very weird. And then to make it even more weird was acid. When acid hit the streets, then it became a circus. Then it became totally unfathomable because nobody had a clue (Shepard en Roudané 2002, 66).

En *The Mad Dog Blues* es posible encontrar una traslación del sentido de confusión al que alude Shepard, independientemente de si éste fuera o no originado por las drogas o agravado por ellas. Sin embargo, esta traslación no sólo no es tan cruda como cabría esperar del testimonio del autor, sino que la escenificación de la imaginación de los personajes es un modo de encontrar una alternativa para la desorientación. La gran aventura imaginativa trasunto de la mente de Kosmo en *The Mad Dog Blues* se va transformando en un viaje connotado por un cierto grado de desesperación y, no en menor grado, de melancolía, pues lo que a todos los personajes obsesiona, y que Kosmo denomina simplemente "home" es, en última instancia, encontrar el amor, encontrar a alguien que los quiera de verdad. Al final de la obra, todos los personajes dramáticos, excepto Mae West y el recién llegado Jesse James –quienes se encuentran ocupados en pasar el tesoro por la frontera entre México y Estados Unidos–, deambulan por el escenario desconsolados, no tanto por no haber sido capaces de cumplir su cometido de encontrar un tesoro –un tesoro que, finalmente, no contenía oro sino, irónica y significativamente, una montaña de chapas de botellas– sino por su fracaso a la hora de resolver, cada uno,

[7] Bottoms aclara: "According to Murray Mednick, ideas concerning double nature, split consciousness and mirrored personalities fascinated many of the Genesis regulars, who discussed at length concepts such as Jung's ego and shadow dichotomy, Artaud's notion of the theatre and its double, and classic variations on the double theme such as those in Dostoyevsky and Edgar Allan Poe's story 'William Wilson'" (2002, 47-48).

sus propios problemas o sobreponerse a su propia soledad. "It's like my own voice. My own voice calling me back. Back to where I belong" (335), le dice Marlene Dietrich a Paul Bunyan antes de ponerse a dar vueltas por el escenario en busca de Kosmo y los demás personajes. También Mae West que, pese a ser una proyección de la imaginación de Kosmo, al encarnarse, había reivindicado totalmente su autonomía como personaje dramático, desea finalmente reencontrarse con su creador y con el resto de los personajes:

> MAE: Maybe we could all go back home together…Wouldn't that be something though? All of us comin' into town. All of us together. All of us singin' and dancin' and carryin' on. What a party we could have. What an extravaganza! Just like the old days. Just like the new days! Just like any old day! Let's do it, Jesse! Let's go on home! Back where we belong! (340).

The Mad Dog Blues puede que no sea, como sugiere el personaje de Mae West, más que una extravagancia, pero el modo en que finaliza la obra, el modo en que los díscolos personajes imaginados por Kosmo se reúnen finalmente y resuelven sus diferencias cantando, sin más, es un modo de reclamar el poder de la imaginación de posibilitar aquello que tal vez de otro modo no sería posible. Las palabras de Mae antes de la canción que pone fin a la obra, 'Home', y que todos los personajes cantan en el escenario, son reveladoras del triunfo poético que la apertura hacia la posibilidad inherente a los actos de imaginación producen en el teatro. Porque si, como hemos visto, la desintegración de las relaciones personales y profesionales entre Shepard y sus compañeros del Theatre Genesis no pudieron llegar a resolverse sin imponer una distancia geográfica, en el ámbito de la creación artística sí es posible escenificar una reconciliación, al menos momentánea. El juego de la imaginación que cobra vida como juego escénico en *The Mad Dog Blues* no es, como se ha podido apreciar, un juego idílico. Pero el espíritu festivo con el que los personajes imaginados por Kosmo, cuando la obra llega a su término, "join hands and dance and march together around the stage, through the audience, and out into the street" (341), según las acotaciones, es un modo de corroborar y celebrar la validez de la alternativas posibilitadas por la imaginación poética para paliar una aguda sensación de confusión.

Epílogo

En la introducción a este volumen llamábamos la atención sobre la dificultad, para el crítico que se enfrenta a la extensa obra dramática de Sam Shepard, de situar y definir con claridad su originalidad como dramaturgo, pues es una obra heterogénea y versátil que se resiste a que podamos encasillarla, definirla y reducir su complejidad de un modo unívoco. El estudio crítico llevado a cabo en este libro nos permite suscribir la proposición de Rubén Vázquez (2011) de que la originalidad del teatro de Sam Shepard se debe en gran medida al espíritu de rebeldía inherente a su peculiar afán experimentador; pero al ahondar en cómo se configuró dicho espíritu, surgido de la práctica espontánea en el ambiente de extraordinaria libertad creativa del Off-Off-Broadway neoyorquino de los años sesenta, podemos añadir que la escenificación de la intensa vida imaginativa de los personajes dramáticos fue un resorte esencial usado por el dramaturgo para poder abrir un espacio de insumisión a lo dado y una apertura hacia lo posible. Es más, puede que ningún otro dramaturgo estadounidense del siglo XX haya explorado con tanta intensidad la versatilidad, labilidad, ambigüedad y potencial de la imaginación de sus personajes dramáticos sobre un escenario como lo ha hecho Shepard.

Usar como paradigma crítico las teorías de la imaginación para leer la obra de Shepard estaría simplemente justificado por el hecho de que, como hemos visto, el joven autor mostró una notable predilección por convertir la *acción imaginante* de sus personajes en la principal acción dramática mostrada en unas obras que exploraban agitados estados psíquicos. La alteración y *transformación* de la realidad escénica posibilitada por la acción imaginativa podía llevar a situaciones sorprendentes e inquietantes, como ocurre en *Icarus's Mother* y *Red Cross,* o más lúdicas como en *The Mad Dog Blues*. Más allá de ello, poner el punto de mira en las idiosincrasias de la función humana de imaginar permite arrojar luz sobre el hecho de que, si muchas obras de Shepard son fascinantes por el modo en que se

resisten a resolver las contradicciones que crean, es justamente por su interés en traer a escena la polivalencia de la vida imaginativa. Con la creación de unas realidades escénicas muy austeras y sin embargo penetradas profundamente por procesos imaginativos, el teatro de Shepard ofrece una representación de la imaginación que permite entrever que es tanto una fuente de familiaridad como de creatividad; que es radicalmente individual y simultáneamente social y lingüística; que tiene tanto que ver con el conocimiento como con la creación, la acción o la ensoñación; que es psicológica y también mundana, evocativa e ilusoria. Estudios recientes sobre imaginación (Sepper 2013; Andrews 2014) insisten en la necesidad de abandonar las "insidiosas" (Sepper 17) percepciones, aún generalizadas, que la asocian casi exclusivamente a la creatividad –por la necesidad tardo-capitalista de estar produciendo y vendiendo constantemente algo nuevo– o a la mera capacidad de visualizar un objeto ausente. Ante ello, surge una reivindicación de su necesaria interacción con la memoria – y por lo tanto su influencia en la naturaleza dinámica de la construcción del tiempo– y, sobre todo, el convencimiento de que la imaginación no es únicamente responsable de nuestros pensamientos más elevados, sino una facultad que determina los pormenores de nuestras vidas cotidianas. Molly Andrews sugiere que cuando narración e imaginación entran en conjunción, es ahí dónde surge el equilibrio que nos hace humanos, pues vivimos, respiramos e interactuamos en el mundo incluso cuando nuestras mentes están repletas de recuerdos y de sueños (2).

Parece como si uno de los grandes logros de Shepard hubiese sido precisamente éste, mostrar que hasta en la situación más cotidiana nuestras mentes están llenas de sueños y fantasías. Muchas de sus obras hicieron visible en el teatro lo que no es normalmente visible del Otro y mostraron, además, las complejas relaciones que surgen entre lo que *es* en el mundo y lo que *no es*, pero podría llegar a ser. El poder de la imaginación es el poder de *ver* las cosas de maneras diferentes, de crear imágenes sobre un futuro no existente, pero también, como sugiere la filósofa Mary Warnock (1972, xv) en su lectura de la obra de Sartre, aquello que nos permite percibir las cosas más allá de sí mismas.

La percepción del potencial de la imaginación que emerge en la obra temprana de Shepard es más conspicuo para el espectador que para unos personajes herederos de la tradición tragicómica del siglo XX e incapaces de sobreponerse a sus excesos imaginativos para comprender su precaria situación vital. Por otra parte, tal vez sean, precisamente, las consecuencias del exceso imaginativo de los

años sesenta las que condujeron a Shepard a tener que abandonar la ciudad de Nueva York en 1971.

La aparición de un discurso metadramático y metaimaginativo aparecería al final de la etapa londinense de Shepard como dramaturgo residente en el Royal Court Theatre, con *Geography of a Horse Dreamer* (1974) y, sobre todo, en la obra *Suicide in B-Flat* (1976), escrita ya en Estados Unidos y representada por primera vez en New Haven por el Yale Repertory Theatre. En ella, sus protagonistas, un cómico dúo de detectives inspirados en los personajes de Raymond Chandler, son incapaces de resolver el misterio en torno a la muerte del músico de jazz Niles, al que luego vemos aparecer en escena. Al comienzo de la representación, Pablo plantea uno de las principales problemáticas de la imaginación:

> PABLO: (*Catching his breath*) Trying to reconstruct the imagination of it.
> LOUIS: (*Still on his back*) What?
> PABLO: The imagination. (*Between breaths*) The imagination of it. How we suppose it might have been. It's useless. All we come up with is "supposes" (Shepard 1984, 194).

Pese a que la imaginación proporcione sólo supuestos, el discurso metaimaginativo de *Suicide* es esencial para la emergencia de significación en la obra, porque se convierte en la herramienta epistemológica necesaria, junto con los preceptos compositivos de la improvisación jazzística, para aceptar los planos de realidad contrapuestos y contradictorios que la obra presenta. Sin embargo, pese a su reconocimiento de la necesidad de encontrar un sentido en la posibilidad –"to have eyes to see into the possibilities" (Shepard 1984, 196), como apunta el personaje de Louis– los detectives concebidos por Shepard no logran verdaderamente aprehender el potencial epistemológico de la actividad imaginativa. La progresiva valoración en el teatro de Shepard de la ambivalencia de la imaginación daría pie a que, en las obras familiares producidas en el Magic Theater de San Francisco, en su conjunción con el problema de la herencia genética y la emergencia de una violencia masculina transmitida de padres a hijos, la identificación explícita por primera vez del hombre como fantaseador ("fantasist" es el término con el que The Old Man se refiere a su hijo Eddie en *Fool for Love*), llevara a la exploración del potencial más dañino de la facultad imaginativa, al peligro de la creencia ciega de la consciencia fascinada. En el monólogo de 2007 estrenado en el Abbey Theatre y

escrito para el actor Stephen Rea, *Kicking a Dead Horse*, Shepard llegaría a poner en boca de su personaje la afirmación de que la imaginación es una cosa terrible. Las diferentes posturas que se muestran en toda la obra de Shepard acerca de su recurrente "preocupación por el poder ilusorio de la representación" (Callens 2007, 172) demuestran la amplitud de perspectivas a lo largo de cinco décadas y su deseo de no dejar de interrogar la condición humana; por otra parte, dado que la imaginación es una función humana "insertada en la historia" (Lapoujade 16) si bien no esté necesariamente sujeta a la misma, la obra de Shepard es una obra profundamente arraigada en su entorno: si logró trasladar a escena un verdadero imaginario, éste es específicamente estadounidense.

En relación a las obras de la década de los sesenta analizadas en este libro, podemos concluir que las estrategias narrativas y formales halladas para la representación escénica de la imaginación de unos personajes entregados con fervor a sus visiones fueron cruciales para poder expresar con libertad las inesperadas aspiraciones utópicas de los años sesenta –unas aspiraciones que según Jameson (1988, 80) fueron reinventadas y reconceptualizadas en esta década como proceso, energía, enunciación y productividad frente a concepciones previas de la utopía como mera representación.

Los personajes de estas obras puede que sean imperfectos, infantiles, soeces a menudo, pero en su deseo aparentemente irrefrenable de imaginar y construir *otros* mundos –mundos simultáneamente reales como experiencia vivida e irreales en su materialización– reconocemos los rasgos del personaje típicamente expansivo de la tradición literaria estadounidense, que lleva consigo el peso metafórico de un gran sueño de libertad, de la expansión de la consciencia nacional en los vastos espacios del continente americano y la absorción de esos espacios dentro de sí mismo (Poirier 1966). Acaso sea en estas obras tempranas –tal vez de torpes aspiraciones modernistas y una desafiante e incluso descuidada excentricidad estilística, pero rebosantes de enérgica contestación juvenil– donde atisbar la pertenencia indiscutible a una tradición genuinamente norteamericana caracterizada por la búsqueda de una expansión del ser creada como si las fuerzas históricas no fuesen capaces de proporcionar el ambiente de libertad ansiado, y sólo el lenguaje pudiese abrir un espacio para la liberación. Poirier sugiere que el deseo de expansión tiene lugar cuando hay una menor tendencia a criticar una realidad existente que un esfuerzo por desplazarla. Este parece ser el caso en las cinco obras de Shepard analizadas en este libro porque, incluso ante la derrota ante lo mundano o la

imposibilidad última de desplazar una realidad insatisfactoria, estos mermados héroes tragicómicos consiguen crear, a través de sus fantasías, como el exiliado Coriolano, "al menos la ilusión de un mundo en otro lugar" (Poirier 1966, 6). La exploración de la imaginación y las fantasías de los personajes dramáticos concebida por Shepard para cobrar vida en el espacio escénico pone de manifiesto la paradójica cercanía de ese mundo en otro lugar y, situando la transitoriedad de la imaginación en el aquí y ahora de la inmediatez de la representación teatral, convierte el teatro en un lugar idóneo para contemplar fascinados la trepidante apertura hacia lo posible propiciada por la imaginación.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

OBRAS TEATRALES Y GUIONES CINEMATOGRÁFICOS

Five Plays by Sam Shepard. Indianapolis: Bobbs Merril, 1967.
Fool for Love and Other Plays. Toronto New York London Sydney Auckland: Bantam Books, 1984.
Locos de Amor. Trad. Gustavo Pérez de Ayala. Barcelona: Anagrama, 1985.
A Lie of the Mind. New York: Dramatists Play Service, 1986.
A lie of the Mind. Limited Edition of 300 copies signed by the author and the illustrator; Illustrated by Stan Washburn. San Francisco: Arion Press, 1993.
States of Shock; Far North; Silent Tongue; A Play and Two Screenplays. New York: Vintage, 1993.
Plays: 1. London: Methuen, 1996a.
Simpatico. New York: Vintage Books, 1996b.
Sam Shepard: Plays 2. London, Boston: Faber and Faber, 1997.
The Late Henry Moss; Eyes for Consuela; When the World Was Green: Three Plays. New York: Vintage, 2002.
The God of Hell. New York: Vintage, 2005.
Tooth of Crime: (Second Dance) (With T-Bone Burnett). New York: Vintage Books, 2006.
Kicking a Dead Horse. London: Faber and Faber, 2007.
Fifteen One Act Plays. New York: Vintage, 2012.
Heartless: *A Play*. New York: Vintage, 2013.

ENSAYOS Y CORRESPONDENCIA

"Visualization, Language and the Inner Library." *The Drama Review: TDR* 21.4. Playwrights and Playwriting Issue. (Dec.1977): 49-58.
"Peter Handke's Inner Self." *Vanity Fair* September 1984: 106-107.
Joseph Chaikin & Sam Shepard: Letters and Texts. 1972-1989. New York: Theatre Communications Group, 1989.
"Time." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1981a. 210-211.
"American Experimental Theatre: Then and Now." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1981b. 212-213.
"True Dylan." *Esquire* July 1987: 57-68. Reprinted as "A Short Life of Trouble." in Dylan, Bob and Jonathan Cott. *Bob Dylan, the Essential Interviews*. New York (State): Wenner Books, 2006. 347-365.

PROSA Y COLECCIONES DE RELATOS

Motel Chronicles. San Francisco: City Light Books, 1982.
Motel Chronicles & Hawk Moon. London: Faber and Faber, 1985.
Cruising Paradise. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
Great Dream of Heaven. London: Vintage, 2003.
The Rolling Thunder Logbook. [1977]. London: Sanctuary Publishing, 2005.
Day out of Days: Stories. New York: Alfred A. Knopf, 2010.

FILMOGRAFÍA

Me and my Brother. Dir. Robert Frank, screenplay by Robert Frank, Sam Shepard, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky. Two Faces, 1969.

Zabriskie Point. Dir. Michelangelo Antonioni, screenplay by Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra and Clare Peploe, prod. Carlo Ponti. Metro- Goldwyn-Meyer, 1970.

Paris, Texas. Dir. Wim Wenders, screenplay by Sam Shepard, adap. Kit Carson, prod. Don Guest. Road Movies Film Produktion, 1984.

Sam Shepard: Stalking Himself. Dir. Oren Jacobi. VHS. British Broadcast Corporation, 1997.

Far North. Dir. Sam Shepard, screenplay by Sam Shepard, prod. Carolyn Pfeiffer and Malcom Harding. Circle JS Productions, 1988.

Silent Tongue. Dir. Sam Shepard, screenplay by Sam Shepard, prod. Carolyn Pfeiffer and Ludi Boeken. Belbo Films, 1994.

This So-Called Disaster. Dir. Michael Almereyda. Prod. Greene, C. and A. Katagas, DVD, California: MGM Home Entertainment, 2004.

Don't Come Knocking. Dir. Wim Wenders, screenplay by Sam Shepard, prod. Karsten Bürnig. Reverse Angle Pictures, 2005.

FUENTES SECUNDARIAS

Abbagnano, Nicola; Fornero, Giovanni. *Protagonisti e testi della filosofia*, *Volume Terzo*. Torino: Paravia, 1996.

Adler, Thomas. "Repetition and Regression in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 111-122.

Albee, Edward. *The Collected plays of Edward Albee. Volume 1*. Woodstock: Overlook Duckworth, 2004.

Allen, Jennifer. "Di que vivo en el sur: tras la pista de Sam Shepard". *Quimera* 86 (1989): 12-19.

Andrews, Molly. *Narrative Imagination and Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Antón-Pacheco, Ana. *El teatro de los Estados Unidos: Historia y crítica*. San Lorenzo de El Escorial: Langre, 2005.

Arnason, Johann P. "Reason, Imagination, Interpretation." *Rethinking imagination: Culture and creativity*. Ed. Gillian Robinson and John Rundell. London and New York: Routledge, 1994. 155-170.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelanda. Barcelona: Edhasa, 1978.

Auden, W. H. "The Joker in the Pack." *Shakespeare: Othello; A Casebook*. Ed. John Wain. London: Macmillan, 1971. 199-223.

Auerbach, Doris. *Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theatre*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

Augé, Marc. *Los "no lugares": espacios del anonimato*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1998.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*. Traducción de Ernestina Champourcin. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1958.

-------. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina Champourcin. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1982.

-------. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1982.

-------. *L'air et les songes: essau sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, [1943] 1994.

Bachman, Charles, R. "Defusion of Menace in the Plays of Sam Shepard." *Essays on Modern American Drama: Williams, Miller, Albee and Shepard*. Ed. D. Parker. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1987. 405-15.

Bal, Mieke. "Visual Narrativity." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie Laure Ryan. London and New York: 2005. 629-633.
Bartels, Brian. "Sam Shepard's Master Class in Playwrighting." *The Missouri Review*, Spring Issue (2007): 72-88.
Baudelaire, Charles. *Ecrits sur l'art Tome II.* Paris: Gallimard, 1971.
Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1994.
Beck, Julian. "Storming the Barricades." *The Brig*. By Kenneth H. Brown. New York: Hill and Wang, 1965. 3-35.
Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London, Boston: Faber and Faber, 1986.
-------. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1999.
Berney, K. A., ed. *Contemporary American Playwrights*. London, Detroit, Washington D.C.: St. James Press, 1994.
Bertens, Hans & Douwe Fokkema, eds. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Philadelphia, PA, USA: John Benjamins Publishing Company, 1997.
Bigsby, Christopher. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Volume Two: Williams/Miller/Albee*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
-------. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Volume Three: Beyond Broadway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
-------. *David Mamet*. London and New York: Methuen, 1985.
-------. "Blood and Bones Yet Dressed in Poetry: The Drama of Sam Shepard." *Between the Margin and the Centre: Essays on Sam Shepard*. Ed. Johan Callens. Special Issue of *Contemporary Theatre Review* 8.3 (1998): 19-30.
-------. *Modern American Drama 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
-------."Born Injured: The Theatre of Sam Shepard." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 7-33.
-------. "Introduction: What, then, is the American?" *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006. 1-32.
Blau, Herbert. *Blooded Thought: Occasions of Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.
-------. *The Audience*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
-------. "The American Dream in American Gothic: The Plays of Sam Shepard and Adrienne Kennedy." *Modern Drama* 27.4 (1984): 520-539.
Blatanis, Konstantinos. *Popular Culture Icons in Contemporary American Drama*. Teaneck, N.J: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
Bleeker, Maaike. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
Bloom, Harold, ed. *Sam Shepard*. Pennsylvania: Chelsea House Publishers, 2003.
Blumenthal, Eileen. "Sam Shepard and Joseph Chaikin: Speaking in Tongues." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1981. 136-147.
-------. *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1984.
Bottoms, Stephen J. *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
-------. "The Unseen Hand of Theatre Genesis." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 34-63.
-------. *Playing Underground: A Critical History of the 1960's Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
Brandt, George W., ed. *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
Brantley, Ben. "Sam Shepard of Today, and of Many Days Ago." *The New York Times* 8 November 1996: C1.

Brater, Enoch, ed. *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*. Ann Arbor: University of Mighigan Press, 1998.
Braunstein, Peter and Michael W. Doyle, eds. *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and 70s*. New York, London: Routledge, 2002.
Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro; Tomo 3*. Trad. Nélida Menchilaharzo de Machain, selección Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
Brienza, Susan and Peggy Knapp. "Imagination Lost and Found: Beckett's Fiction and Frye's Anatomy." *MLN* 95.4, French Issue (1980): 980-994.
Brown, Kenneth H. *The Brig*. New York: Hill and Wang, 1965.
Brustein, Robert. *Critical Moments: Reflections on Theatre and Society 1973-1979*. New York: Random House, 1980.
-------. *The Theatre of Revolt: Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet*. Chicago: Ivan R. Dee, 1990.
Callens, Johan. *From Middleton and Rowley's "Changeling" to Sam Shepard's "Bodyguard": A Contemporary Appropriation of a Renaissance Drama*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1997.
-------. ed. *Between the Margin and the Centre: Essays on Sam Shepard. Contemporary Theatre Review*. Volume 8, Parts 3 and 4, 1998.
-------. *Dis/figuring Sam Shepard*. Bruxelles: Peter Lang, 2007.
Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez y César Palma. Barcelona: Círculo de lectores, 2000.
Caparrós, Nicolás. "Laing en la Contracultura". *Laing: Antipsiquiatría y Contracultura.* Ed. y Trad. Nicolás Caparrós. Madrid: Fundamentos, 1975. 327-366.
Castoriadis, Cornelius. "Radical Imagination and the Social Instituting Imaginary." *Rethinking Imagination: Culture and Creativity*. Ed. Gillian Robinson and John Rundell. London and New York: Routledge, 1994. 136-154.
Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
Chaikin, Joseph. *The Presence of the Actor*. New York: Theatre Communications Group, 1991.
-------. "A note on Sam Shepard." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 81-82.
Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
Chocrón, Isaac. *El teatro de Sam Shepard: de imágenes a personajes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
Chubb, Kenneth et al. "Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys: Interview with Sam Shepard." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1993.187-209.
Clum, John M. "The classic Western and Sam Shepard's family sagas." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 171-188.
Coco, Bill. "The Dramaturgy of the Dream Play: Monologues by Breuer, Chaikin, Shepard." *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*. Ed. Enoch Brater. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. 159-170.
Coe, Robert. "Saga of Sam Shepard." *The New York Times* 23 November 1980: Section 6, 56-118-120.
-------. "Image Shots are Blown. The Rock Plays." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1981. 57-66.
-------."Interview with Robert Woodruff." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Books, 1981. 151-161.
Cohn, Ruby. "Camp, Cruelty, Colloquialism." *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. Ed. Sarah Cohen. Urbana: Illinois University Press, 1978. 281-303.
Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: J.M. Dent, 1908.
Cott, Jonathan. "The Rolling Stone Interview: Sam Shepard." *Rolling Stone* 18 December 1986 - 1 January 1987: 166-72, 198, 200.

Crank, James A. *Understanding Sam Shepard*. Columbia: University of South Carolina Press, 2012.
Crary, Jonathan. "Modernizing Vision." *Vision and Visuality*. Ed. Hal Foster. New York: The New Press, 1988. 29-44.
Crespy, David A. *Off-Off-Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theatre*. New York: Back Stage Books, 2003.
Crum Jane Ann."I Smash the Tools of my Captivity: The feminine in *A lie of the Mind*." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's Press, 1993. 193-214.
Daniels, Barry, ed. *Joseph Chaikin & Sam Shepard: Letters and Texts. 1972-1989*. New York: Theatre Communications Group, 1989.
Dark, Johnny. "The 'True West' Interviews." *West Coast Plays* 9, Summer Issue (1981): 51-71.
-------. *People I May Know: The uncollected essays, photographs, letters, notebooks, commentaries and tales of Johnny Dark*. New York: Little Bear Press, 2006.
Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, trad. y notas José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2002 (segunda edición revisada).
DeRose, David J. *Sam Shepard*. New York: Twayne, 1993.
Derrida, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989, 383-401.
Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. London, New York: Routledge, 1997.
Dugdale, John, ed. *File on Shepard*. London: Methuen Drama, 1989.
Durand, Gilbert. *Lo Imaginario*. Prólogo Jean-Jacques Wunenburger; trad. y epílogo Carme València. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
Earley, Michael. "Of Life Immense in Passion, Pulse and Power: Sam Shepard and the American Literary Tradition." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Books 1981. 126-132.
Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen, 1980.
Emerson, Ralph Waldo. "The Poet." *The Norton Anthology of American Literature. Sixth Edition. Volume B: 1820-1865*. Ed. Nina Baym. New York, London: W. W. Norton & Company, 2003. 1177- 1191.
Esrock, Ellen. "Visualisation." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie Laure Ryan. London and New York: 2005. 633-634.
Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Hardmonsworth: Penguin Books, 1980.
Farber, David. "The Intoxicated State/Illegal Nation: Drugs in the Sixties Counterculture." *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and 70s*. Ed. Peter Braunstein and Michael W. Doyle. New York, London: Routledge, 2002. 17-40.
Feingold, Michael. "Sharp Shepard." *The Village Voice* December 4 1984: 107.
Fenn, Jeffery. *Levitating the Pentagon: Evolutions in the American Theatre of the Vietnam War Era*. Newark: University of Delaware Press, 1992.
Fennell, Patrick. "Shepard's Lost Sheep." *Sam Shepard: a Casebook*. Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, 1988. 3-20.
Fernández-Caparrós Turina, Ana. "The Influence of Jazz and the Reconstruction of the Imagination in Sam Shepard's *Suicide in B-Flat*: Creating 'a New Dimension' in Form and Perception." *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, Vol.16 (2008): 67-87.
-------. "Ciudades libres: la dramaturgia subterránea del Off-Off Broadway neoyorquino en los años sesenta". *Revista de Filología Románica. Anejos Vol. VI: Ciudades imaginadas en la literatura y las artes*. Ed. Eugenia Popeanga Chelaru (coord. científica); E. Garrido Alarcón, et al. (2008): 144-150.
------."The World Grasped as Picture: Subjective Vision and the Embodiment of Male Gaze in Sam Shepard's *Seduced*." *Journal of Contemporary Drama in English*, Vol. 2.2 (December 2014): 260-274.

Fiedler, Leslie. "The New Mutants." *The Collected Essays of Leslie Fiedler Vol. 2*. New York: Stein and Day, 1970. 379-400.
Fleischer, Mary. "Shepard, Sam." *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama. Volume 2*. Ed. Gabrielle H. Cody and Evert Spinchorn. New York: Columbia University Press, 2007. 1232-34.
Fornes, Maria Irene. *Plays: Mud, The Danube, The Conduct of Life, Sarita*. New York: PAJ Publications, 1986.
Foster, Hal, ed. *Vision and visuality*. New York: New York Press, 1988.
Frank, Robert. *Me and my Brother*. Göttingen: Steidl, 2007.
Freud, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos". *En torno a Freud "El poeta y los sueños diurnos"* Ed. Ethel Spector Person, Peter Fonagy y Sérvulo Augusto Figueira; trad. Rosemary Vargas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
Gage, John T. *In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism*. Baton Rouge and London: Lousiana State University Press, 1981.
Ganz, Arthur. "Sam Shepard: Iconographer of the Depths." *The play and its critics: Essays for Eric Bentley*. Ed. Michael Bertin. Lanham, MD: University Press of America, 1986. 211-240.
Garner, Stanton B. Jr. *The Absent Voice: Narrative Comprehension in the Theatre*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.
-------. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
Geis, Deborah. *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.
Gilman, Richard. "Introduction." *Sam Shepard: Plays 2*. By Sam Shepard. London, Boston: Faber and Faber, 1997. xi-xxvii.
Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. New York: Harper Collins, 2007.
Graham, Laura. *Sam Shepard: Theme, Image and the Director*. New York: Lang, 1995.
Grant, Gary. "Writing as a Process of Performing the Self: Sam Shepard's Notebooks." *Modern Drama* 34.4 (1991): 549-565.
-------. "Shifting the Paradigm: Shepard, Myth and the Transformation of Consciousness." *Modern Drama* 36.1 (1993): 120-130.
Gratton, Peter and John Panteleimon Manoussakis, eds. *Traversing the Imaginary: Richard Kearney and the Postmodern Challenge*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.
Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. NewYork London: Routledge, 1992.
Guare, John. *Six Degrees of Separation*. New York: Dramatists Play Service, 1992.
Hall, Anne C. "Speaking Without Words: the Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard's *Fool for Love*." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's Press, 1993. 150-167.
Hardwick, Elizabeth. "Introduction to *La Turista*." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1981.
Hare, David. *Writing Left Handed*. London: Faber and Faber, 1991.
Harriott, Esther. *American Voices: Five Contemporary Playwrights in Essays and Interviews*. Jefferson, NC: McFarlane & Co., 1988.
Hart, Lynda. *Sam Shepard's Metaphorical Stages*. New York: Greenwood Press, 1987.
-------. "Sam Shepard's Pornographic Visions." *Studies in Literary Imagination* 21. 2 (1988): 69-82.
Hassan, Ihab. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science and Cultural Change*. Urbana, Chicago, London: The Illinois University Press, 1980.
Herman, William. *Understanding Contemporary American Drama*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987.
Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1990.

Kakutani, Michiko. "Myths, Dreams, Realities. Sam Shepard's America." *The New York Times* January 29 1984: Section 2.
Jameson, Fredric. *The Jameson Reader*. Ed. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden, Massachussets: Blackwell Publishers, 2000.
-------. *Teoría de la postmodernidad*. Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 1998.
-------. "Periodizing the Sixties." *The Sixties Without Apology*. Ed. Sohnya Sayres et. al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
-------. *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volume 2. The Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesotta Press, 1988.
Jung, Carl Gustav. "Espíritu y vida". *La Dinámica de lo Inconsciente. Obra Completa: Volumen 8*. Madrid: Trotta, 1993.
Kearney, Richard. *The Wake of Imagination*. London: Routledge, 1988.
-------. *Poetics of Imagining: Modern to Postmodern*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
Kennedy, John F. "Commencement Address at Yale University" June 11, 1962. Online by Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=29661.>. Accedido 13/02/2015.
Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
-------. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson, 1973.
King, Bruce, ed. *Contemporary American Theatre*. London: Macmillan; New York: St. Martin's, 1991.
King, Kimball. *Ten Modern American Playwrights: An Annnotated Bibliography*. New York (State): Garland, 1982.
-------. ed. *Sam Shepard: a Casebook*. New York: Garland Publishing, 1988.
Kleb, William. "Sam Shepard's *Inacoma* at the Magic Theatre." *Theatre* 9.1 (1977): 66-69.
-------. "Sam Shepard." *American Playwrights since 1945: A Guide to Scholarship, Criticism and Performance.* Ed. Philip C. Kolin. New York: Greenwood, 1989. 387-419.
Klinkowitz, Jerome. *The American 1960s: Imaginative Acts in a Decade of Change.* Ames: The Iowa State University Press, 1980.
Koestler, Arthur. "Homour and Wit". *Encyclopædia Brittannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc*. Accedido 02/03/ 2015.
Kolin, Philip C., ed. *American Playwrights since 1945: A Guide to Scholarship, Criticism and Performance.* New York: Greenwood, 1989.
Krasner, David, ed. *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
Kubiak, Anthony. *Agitated States: Performance in the American Theatre of Cruelty*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
Lahr, John. "Review: *The Geography of a Horse Dreamer.*" *Plays and Players* (1974): 46-47.
Lapoujade, María Noel. *Filosofía de la imaginación*. México, D.F.: Siglo XXI, 1988.
Leverett, James. "Old Forms enter the New American Theatre: Shepard, Foreman, Kirby, and Ludlam." *Melodrama*. Ed. Daniel Gerould. New York: New York Literary Forum, 1980. 107-22.
Lion, John. "Rock and Roll Jesus with a Cowboy Mouth." *American Theater* 1.2 (1984): 4-8.
Lippman, Amy. "Rythms and Truths: An Interview with Sam Shepard." *American Theater* 1.1 (1984): 9-13, 40-41.
Malkin, Jeanette R. *Memory Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
-------. *Verbal Violence in Contemporary Drama: From Handke to Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
Malpede, Karen. *Three Works by the Open Theater*. New York: Drama Book Specialists/ Publishers, 1974.
Marranca, Bonnie, ed. *The Theatre of Images.* New York: Drama Book Specialists, 1977.
-------. Ed. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. New York: PAJ Publications, 1981.

-------. "Alphabetical Shepard: The Play of Words." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: PAJ Publications, 1981. 13-33.
Marowitz, Charles. "Introduction." *Off-Broadway plays 2*. By Sam Shepard, Terrence McNally and Emanuel Peluso. Harmondsworth: Penguin, 1972. 7-12.
McClure, Michael. *Gargoyle Cartoons*. New York: Delacorte Press, 1971.
McDonough, Carla J. "Patriarchal Pathology from *The Holy Ghostly* to *Silent Tongue*." *The Cambridge Companion to Sam Shepard.* Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 154-70.
-------. *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*. Jefferson, NC: MacFarland Press, 1997.
McGhee, Jim. *True Lies. The Architecture of the Fantastic in the Plays of Sam Shepard*. New York: Peter Lang, 1993.
Melville, Stephen and Bill Readings. *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, 1995.
Miller, Arthur. *Arthur Miller's Collected Plays with an Introduction*. New York: Viking Press, 1967.
Millstein, Gilbert. "Books of The Times: *On the Road.*" *The New York Times* September 5 1957: 27.
Mitchell W.J.T. *Picture Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
Murphy, Brenda. "Shepard Writes about Writing." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 123-138.
-------. "Theatre". *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006. 411-429.
Ordóñez, Marcos. *A pie de obra. Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial, 2003.
Orr, John. *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
Orzel, Nick and Michael Smith, eds. *Eight Plays from Off-Off Broadway*. New York, Kansas: The Bobbs-Merrill Company, 1966.
Oumano, Ellen. *Sam Shepard: The Life and Work of an American Dreamer*. New York (State): St. Martin's Press, 1986.
Parker, Dorothy, ed. *Essays on Modern American Drama: Williams, Miller, Albee and Shepard.* Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1987.
Patterson, James T. *America in the Twentieth Century: A History*. Fort Worth, Philadelphia, San Diego: Harcourt Brace College Publishers, 1994.
Patraka, Vivian and Mark Siegel. *Sam Shepard*. Idaho: Boise State University, 1985.
Pinter, Harold. *The Homecoming*. New York: Grove Press, 1967.
-------. *Complete Works: One*. New York: Grove Press, 1990.
Poirier, Richard. *A World Elsewhere. The Place of Style in American Literature*. New York: Oxford University Press, 1966.
-------. *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life.* New York: Oxford University Press, 1971.
Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T.S. Eliot. London: Faber and Faber, 1960.
Puelles Romero, Luis. *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora.* Madrid: Verbum, 2002.
Putzel, Steven. "Expectation, Confutation, Revelation: Audience Complicity in the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 30.2 (1987): 147-60.
-------. "An American Cowboy on the English Fringe: Sam Shepard's London Audience." *Modern Drama* 36.1 (1993): 131-146.
Putzel, Steven and Suzanne Westfall. "The Back Side of Myth: Sam Shepard's Subversion of Mythic Codes in *Buried Child.*" *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 4.1 (1989): 109-124.
Quintanilla, Miguel A. *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976.
Quigley, Austin. *The Modern Stage and Other Worlds*. New York: Methuen, 1985.
Rabe, David. *Hurlyburly; and Those the River Keeps: Two Plays*. New York: Grove Press, 1995.

Reaves, Gerri. *Mapping the Private Geography: Autobiography, Identity and America*. North Carolina: McFarland, 2001.
Ricoeur, Paul. *Hermeneútica y acción: De la hermeneútica del texto a la hermeneútica de la acción*. Buenos Aires: Docencia, 1988.
-------. "Imagination in Discourse and Action." *Rethinking Imagination: Culture and Creativity.* Ed. Gillian Robinson and John Rundell. London and New York: Routledge, 1994. 118-135
Robinson, Gillian and John Rundell, eds. *Rethinking Imagination: Culture and Creativity*. London and New York: Routledge, 1994.
Robinson, Marc. *The Other American Drama*. New York: Cambridge University Press, 1994.
Rosen, Carol. "Emotional Territory: An Interview with Sam Shepard." *Modern Drama* 36.1 (1993): 1-11.
-------. *Sam Shepard: A Poetic Rodeo*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
Roudané, Matthew. *Who's Afraid of Virginia Woolf?: Necessary Fictions, Terrifying Realities*. Boston: Twayne, 1990.
-------. *Public Issues, Private Tensions: Contemporary American Drama*. New York: AMS Press, 1993.
-------. *American Drama since 1960: A Critical History*. New York: Twayne, 1996.
-------. Ed. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
Sánchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
Sartre, Jean Paul. *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*.Trad. Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, 1964.
Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. 2nd edition. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1993.
Savran, David. "Sam Shepard's Conceptual Prison: *Action* and *The Unseen Hand*." *Theatre Journal* 36.1 (1984): 57-73.
Sayres, Sohnya, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz and Fredric Jameson, eds. *The Sixties Without Apologies.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
Scarry, Elaine. "On Vivacity: The Difference Between Daydreaming and Imagining-Under-Authorial-Instruction." *Representations* 52 (1995): 1-26.
Schiff, Steven. "Showcase: Shepard on Broadway." *The New Yorker* 22 April 1996: 85.
Schwenger, Peter. *Fantasm and Fiction: On Textual Envisioning*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.
Sepper, Dennis L. *Understanding Imagination: The Reason of Images*. Heidelberg, New York, London: Springer, 2013.
Sessums, Kevin. "Geography of a Horse Dreamer." *Interview* September 1988: 72-78.
Simard, Rodney. *Postmodern Drama: Contemporary Playwrights in America and Britain*. Lanham: University Press of America, 1984.
Shewey, Don. *Sam Shepard.* New York: Da Capo Press, 1997.
-------. "Rock and Roll Jesus with a Cowboy Mouth (revisited): an Interview with Sam Shepard." *American Theatre* April Issue (2004): 20-26.
Smith, Michael. "Introduction." *Eight Plays from Off-Off Broadway.* Ed. Nick Orzel and Michael Smith. New York, Kansas: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1966a.
-------."The Good Scene: Off Off-Broadway." *The Tulane Drama Review* 10.4 (1966b): 159-176.
-------."Notes on *Icarus's Mother*". *Five Plays* by Sam Shepard. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1967. 26-27.
Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: The Noonday Press, 1966.
-------."The Image-World." *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982. 349-367.
Taav, Michael. *A Body Across the Map: The Father- Son Plays of Sam Shepard*. New York: P. Lang, 2000.

Varon, Jeremy, Michael S. Foley and John McMillian. "Time is an Ocean: The Past and Future of the Sixties." *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture* 1.1 (2008): 1-7.
Vermeulen, Michael. "Sam Shepard: Yes, Yes, Yes." *Esquire* February 1980: 79-86.
Vázquez Negro, Rubén. *Sam Shepard: El teatro contra sí mismo*. Valencia: PUV, 2011.
Wade, Leslie A. *Sam Shepard and the American Theatre*. Westport, Connecticut: Praeger, 1997.
-------. "*States of Shock*, *Simpatico*, and *Eyes for Consuela*: Sam Shepard's Plays of the 1990s." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 257-278.
-------. "Sam Shepard and the American Sunset: Enchantment of the Mythic West." *A Companion to Twentieth Century American Drama*. Ed. David Krasner. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. 285-300.
Warnock, Mary. "Introduction." *The Psychology of Imagination* by Jean Paul Sartre. London: Methuen, 1972.
------. *Imagination*. London: Faber and Faber, 1976.
Weales, Gerald. "Artifacts: The Early Plays Reconsidered." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's Press, 1993. 8-21.
Weiss, Katherine. "Sam Shepard." *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights.* Ed. Martin Middeke, Peter Paul Schnierer, Christopher Innes and Matthew Roudané. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. 317-335.
Wetzsteon, Ross. "Introduction." *Fool for Love and Other Pla*ys. By Sam Shepard. Toronto New York London Sydney Auckland: Bantam Books, 1984. 1-15.
-------. "Unknown Territory." *The Village Voice* 10 December 1985: 55-56.
Wilcox, Leonard. "Modernism vs. Postmodernism: Shepard's *The Tooth of Crime* and the Discourses of Popular Culture." *Modern Drama* 30.4 (1987): 560-73.
-------. "Language and Desire: The Abject in Shepard's *Red Cross*." *Sam Shepard: a Casebook*. Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, 1988. 107-120.
-------. Ed. *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. New York: St. Martin's Press, 1993.
Wilhem, Albert. "*Icarus's Mother*: Creative Transformations of a Myth." *Sam Shepard: a Casebook.* Ed. King Kimball. New York: Garland Publishing, 1988. 21-30.
Wilson, Ann. "Fool for Desire: The Spectator to the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 30.1 (1987): 46-57.
Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht.* Harmondsworth: Penguin, 1981.
Worthen, William B. *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.
Wren, Scott Christopher. "Camp Shepard: Exploring the Geography of Character." *West Coast Plays* 7 (1980): 75-106.
Wunenburger, Jean-Jacques. "Prólogo: Lo imaginario de Gilbert Durand". En *Lo Imaginario,* Gilbert Durand. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000. 9-19.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, *Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana*
2. Carme Manuel, ed., *Teaching American Literature in Spanish Universities*
3. Russell DiNapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater*
4. José Beltrán, *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*
5. Nieves Alberola, *Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna*
6. María Ruth Noriega, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*
7. Belén Vidal, *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*
8. Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*
9. Antonio Lastra, *La Constitución americana y el arte de escribir*
10. Yvonne Shafer, *The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present*
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., *Los reinos de Santayana*
12. David Hamilton, *Textualities: Essays on Poetry in the United States*
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*
14. Maurice A. Lee, *The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet*
15. Xavier García Raffi, *Alfred North Whitehead: un metafísico atípico*
16. Carmen Rueda Ramos, *Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction*
17. Maurice A. Lee, *The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance*
18. Paul Scott Derrick, *"We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*
19. Javier Alcoriza, *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*
20. J. Hillis Miller, *Zero Plus One*
21. Francisco Collado, *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon*
22. Ana María Fraile Marcos, *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*
23. Suzanne Greenslade, *Under the Magnolias: Growing Up White in the South*
24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., *Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre*
25. Susana Mª Jiménez Placer, *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*
26. Fabio L. Vericat, *From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot*
27. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (I)
28. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (II)
29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. *La trascendencia de Emerson*
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*
31. Manuel Vela Rodríguez, *La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen*

32. Jesús Ángel González López, *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps,' cine y cómics*

33. Mercedes Peñalba, *Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica*

34. Gabriel Torres Chalk, *Robert Lowell: la mirada de Aquiles*

35. Antonio Lastra, *Herencias straussianas*

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, *El viaje de Helen Hanff a* 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, *La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton*

38. Carme Manuel, *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page*

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*

40. Douglas Edward LaPrade, *Censura y recepción de Hemingway en España*

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., *Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*

42. Carolina Núñez Puente, *Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin*

43. Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., *Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States*

45. Maria del Guadalupe Davidson, *The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity*

46. Rodrigo Andrés, *Herman Melville: poder y amor entre hombres*

47. Gerald Vizenor, *Literary Chance: Essays in Native Survivance*

48. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway and Franco*

49. Mary Chesnut, *Páginas de un diario de la Guerra Civil,* trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, *La tierra de los abetos puntiagudos*, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, *Mujeres y economía,* trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, *Iola Leroy, o las sombras disipadas*, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa*

54. Mª Gema Fernández Sampedro, *El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades*

55. Mary Rowlandson, *La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson*, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, *Willa Cather: el reverso de la alfombra*

57. Beatriz Ferrús Antón, *Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica*

58. Jack Kerouac, *Mexico City Blues (Sesenta Poemas),* trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, *A Southern Enigma: Essays on the U.S. South*

60. Constante González Groba, *On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace*

61. Agustín Reyes Torres, *Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity*

62. Nancy Prince, *Vida y viajes de la señora Nancy Prince*, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, *USA: Re-viewing Multicultural American Literature*

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. *The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender*

65. Graziella Fantini, *Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography*

66. Elena Ortells Montón, *Truman Capote, un camaleón ante el espejo*

67. María Jesús Castro Dopacio, *Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana*

68. Louisa May Alcott, *Louisa May Alcott: tres relatos de adultos*, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, *Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, *¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969*

71. Rubén Vázquez Negro, *Sam Shepard: el teatro contra sí mismo*

72. Juan José Coy, *Mark Twain o el sentimiento trágico del humor*

73. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway prohibido en España*

74. Elisa María Martínez Martínez, *Hitchcock: imágenes entre líneas*

75. Michael Rockland, *Un diplomático americano en la España de Franco*

76. Nephtalí de León, *Chicanos: Our Background and Our Pride*

77. Teresa Gómez Reus, ed., *¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra*

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., *El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos*

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*

80. Beatriz Ferrús Antón, *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. *Santayana, un pensador universal*

82. Paul Mitchell, *Sylvia Plath: The Poetry of Negativity*

83. Yvonne Shafer, *Eugene O'Neill and American Society*

84. Rolando Costa Picazo, ed. *Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)*

85. Urszula Niewiadomska-Flis, *The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films*

86. Fernando Savater, *Acerca de Santayana*, ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, *Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922)*, ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3*

89. Judit Ágnes Kádár, *Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature*

90. Lisa Ann Twomey, *Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra*

91. Elena Ortells Montón, *Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos*

92. Constante González Groba, ed., *La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos*

93. Márgara Averbach, *Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos*

94. Dídac Llorens Cubedo, *T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations*

95. Cristina Martínez-Carazo, *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*

96. Ángel Chaparro Sainz, *Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing*

97. Fabio Nigra, *Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos*

98. Constante González Groba, ed., *Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion*

99. Thomas E. Chávez, *Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano*. Trad. Imelda Martín Junquera

100. Félix Martín Gutiérrez, *Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos*

101. Juana Celia Djelal, *Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems*

102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., *Identidad y disidencia en la cultura estadounidense*

103. José Antonio Gurpegui, *Hemingway and Existentialism*

104. Juan Miguel Company, *Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)*

105. Eva Pich Ponce, *Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis*

106. Thomas S. Harrington, *Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies*

107. Simon Ortiz, *Un buen viaje*. Trad. y ed. Márgara Averbach

108. Rubén Peinado Abarrio, *Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity*

109. Erza Pound, *Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920)*. Trad. y ed. Rolando Costa Picazo

110. Rae Armantrout, *Rae Armantrout. Poemas (2004-2014)*. Trad. y ed. Natalia Carbajosa

111. Noelia Hernando Real, *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922*

112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6*

113. Teresa Requena Pelegrí, *Gertrude Stein: teatro y vanguardia*

114. Maria Christina Ramos, *Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain*

115. José Manuel Benítez Ariza, *Un sueño dentro de otro: la poesía* en arabesco *de Edgar Allan Poe*

116. Alex Fernández de Castro, *La masía, un Miró para Mrs. Hemingway*

117. A. Robert Lee, *Americas: Selected Verse and Vignette*

118. Laura López Peña, *Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's* Clarel

119. Nicolás Estévez, ed., *Remando de noche: la poesía de Donal Wellman*

120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., *Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)*

121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., *El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de* Huellas de Estados Unidos

122. Márgara Averbach, *Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales*

123. Ana Fernández-Caparrós*, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta*

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Sam Shepard (1943), que habría de convertirse en una de las más destacadas figuras del teatro norteamericano de la segunda mitad del siglo xx, llegó a la ciudad de Nueva York en 1963, en un período de intensa experimentación y renovación de las artes escénicas. Tras estrenar sus primeras piezas teatrales en el Theatre Genesis de la iglesia de St. Mark's in-the-Bowery, el joven dramaturgo se entregó con fervor a la libertad creativa propia de la escena del Off-Off-Broadway neoyorquino durante toda la década de los sesenta. Este volumen estudia cómo sus obras breves de este período trasladaron a los escenarios, con una viveza sin precedentes en la tradición dramática estadounidense, una sensibilidad contracultural y juvenil que tomaba como referencia el lenguaje musical del rock y los iconos de la cultura popular. A través de la escenificación de la desenfrenada pasión por imaginar de unos personajes que son esencialmente fantaseadores y de la predilección de Shepard por un lenguaje capaz de evocar visiones dirigidas a la audiencia, encontramos en estas piezas el origen de toda una poética de la imaginación escénica: un resorte idóneo para abrir un espacio de insumisión a lo dado así como una apertura hacia lo posible.

Universitat de València
Publicacions
PUV